

المركز القومى للترجمة

سيدنى لوميت

فن الإخراج السينمائى

ترجمة: أحمد يوسف

2306



"فن الإخراج السينيمائي" أو "صناعة الأفلام " هو خلاصة رحلة المخرج السينيمائي الأمريكي سيدني لوميت عبر خمسين عاما، إنه ليس فقط كتابا عن الحرفة، لكنه أيضا عن الفن، والإبداع، بدءا بالسيناريو المكتوب، وانتهاءً بعرض الفيلم للجمهور.

وفي الكتاب ينعكس احترام عميق لكل المشاركين في صنع الفيلم: الكاتب ، والمصور السينيمائي، والممثلين، والمونتير، وحتى أصغر عامل من عمال الكهرباء ، أو العاملين على الكاميرا، إذ إن المؤلف - كمخرج - يعتبر نفسه قائدا للأوركسترا، والمهم في النهاية أن يعزف الجميع السيمفونية ذاتها .

يجيب الكتاب بين سطوره عن أهم سؤال في الفن السينيمائي: كيف تحكى القصة؟، وطرائق ذلك، من اختيار الفيلم الخام، وأسلوب الإضاءة، والعدسات، والألوان، والمونتاج، والموسيقى، والصوت، وغيرها .

يقترب الكتاب من عقل وقلب كل فنان سينيمائي، ويجعل الناقد أكثر إدراكا للعملية الفنية الإبداعية المعقدة لصناعة الأفلام، كما يفتح بابا واسعا أمام كل قارئ ليعيش تجربة صنع الفيلم، بما يجعل الفرجة على السينيما أكثر عمقا وإمتاعا.

تصميم الغلاف: نسرين كشك

فن الإخراج السينمائى

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2306
- فن الإخراج السينمائى
- سيدنى لوميت
- أحمد يوسف
- اللغة: الإنجليزية
- الطبعة الأولى 2014

هذه ترجمة كتاب:

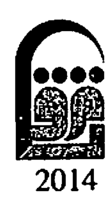
MAKING MOVIES

By: Sidney Lumet

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

فن الإخراج السينمائى

تـــألـيـــف: سـيـدني لومـيت
ترجمــــــة: أحــمـــد يوسف



2014

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

لوميت ، سيدنى
فن الإخراج السينمائى / سيدنى لوميت؛ ترجمة : أحمد يوسف
ط١، القاهرة ، المركز القومى للترجمة ، ٢٠١٤
٢٣٦ ص ، ٢٤ سم
١ - الإخراج السينمائى.
٢ - الإخراج الفنى .
(أ)يوسف،أحمد(مترجم)
(ب) العنوان ٧٩١,٤٣٠٢٣٣

رقم الإيداع ٢٠١٢/١٩٠١٥
الترقيم الدولي 978-977-718-088-7
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز .

المحتويات

إهــــــداء

إلى بيد

مقدمة

سألت ذات مرة أكيرا كيروساوا: لماذا اختار الكادر فى إحدى لقطات فيلمه "ران" بطريقة محددة؟ وكانت إجابته هى أنه إذا كان قد تحرك بالكاميرا حركة بانورامية بوصة واحدة إلى اليسار، فسوف يظهر مصنع "سونى"، وإذا تحرك بوصة واحدة إلى اليمين فسوف نرى المطار، وكلاهما لا ينتمى بالطبع لفيلم تاريخى. إن الشخص الذى صنع الفيلم هو الوحيد الذى يعرف إلى أين تؤدى قراراته فى كل جزء من الفيلم، وهى القرارات التى تتراوح من متطلبات الميزانية إلى نوع من الإلهام.

والكتاب الذى بين يديك هو عن العمل الذى تتضمنه صناعة الأفلام. ولأن إجابة كيروساوا تقر بحقيقة بسيطة؛ فإن أغلب الأفلام التى سوف أناقشها هنا هى الأفلام التى قمت بإخراجها، فأنا أعرف بالضبط ماذا كان وراء كل قرار إبداعى فيها.

ليست هناك طريقة صحيحة أو خاطئة فى إخراج الأفلام. وما سوف أكتب عنه هو كيفية إخراجى للأفلام. وأقول للطلبة: خذ كل ما فى الكتاب، أو خذ ما تشاء واصرف نظرًا عن الباقى، أو فلتلقِ به جميعه جانبًا. وبالنسبة لبعض القراء قد يكون الكتاب تعويضًا عن مرة ضاعت منك فيها ساعات فى زحام المرور لأن فيلمًا كان يتم تصويره فى الشارع، أو كان التصوير خلال الليل فى الحى الذى تسكن فيه. إننا نعلم – حقًا– ما نقوم بعمله، وإن كان الأمر يبدو كأننا لا نعلم. إن هناك عملاً جادا وشاقًا يجرى حتى لو بدا أننا نقف وكأننا لا نفعل شيئًا. وبالنسبة لكل الآخرين، فسوف أحاول أن أخبركم بقدر ما أستطيع كيف تُصنع الأفلام. إنها عملية تقنية ووجدانية. إنها فن واقتصاد. إنها مؤلمة وممتعة. إنها طريقة عظيمة للحياة.

وهناك تحذير بشأن شيء لن تجده في الكتاب: ليست هناك أسرار شخصية أو كشف أكثر من المشاعر التي يثيرها العمل ذاته، ليست هناك نميمة حول شون كونري أو مارلون براندو. أنا في الأغلب أحب الناس الذين عملت معهم خلال عملية هي بالضرورة حميمة؛ لذلك فإنني أحترم نقاط ضعفهم وغرابة تصرفاتهم بقدر تأكدي من أنهم يحترمون نقاط ضعفي وغرابة تصرفاتي.

أخيراً؛ يجب أن أطلب الصفح من القارئ. عندما بدأت في صناعة الأفلام كانت المهن السينمائية الوحيدة المتاحة للنساء هي "فتاة الاسكريبت" وفي أقسام المونتاج. لذلك فإنني مازلت أفكر في طاقم الفنيين باعتبارهم رجالاً، وهم لايزالون في الأغلب كذلك. وهذا هو السبب في أنني تعودت طوال حياتي على استخدام ضمائر المذكر، وكلمات مثل "ممثلة" أو "كاتبة" تعني بالنسبة لي نوعاً من التعطف الذي ينم عن التعالي. لذلك فسوف أشير دائماً إلى "الممثلين" و"الكتّاب" بصرف النظر عن الجنس. إن العديد من الأفلام التي صنعتها كانت عن رجال الشرطة قبل أن تلعب النساء أية أدوار مهمة في هذه المهنة؛ لذلك فإن معظم الممثلين الذين ظهروا في أفلامي كانوا من الرجال. وقبل كل شيء؛ فإن أول أفلامي كان يحمل عنوان "١٢ رجلاً غاضباً"، ففي تلك الأيام لم تكن هيئة المحلفين تضم نساءً لمجرد أنهم نساء؛ لذلك فإن الضمائر المذكرة التي أستخدمها تشير في الأغلب إلى الرجال والنساء معاً. إن معظم العاملين في السينما الآن قد نشأوا في عالم أكثر اتزاناً بكثير من العالم الذي نشأت فيه. وكلي أمل في أنه لن يطلب منك أحد الصفح في هذا الأمر مرة أخرى.

الفصل الأول

المخرج

أفضل مهنة فى العالم

مدخل البيت القومى الأوكرانى فى الممر الثانى بين الشارعين الثامن والتاسع فى مدينة نيويورك. هناك مطعم فى الدور الأرضى، تتصاعد منه روائح الخبز، وحساء الخضروات، وحساء الشعير، والبصل، وتصل إلى أنفى بمجرد أن أدخل. الرائحة خانقة لكنها لذيذة ومطلوبة خاصة فى الشتاء. ودورات المياه فى الأسفل تنطلق منها روائح المطهرات والبول والبيرة. أصعد طابقًا وأدخل فى غرفة كبيرة بحجم ملعب صغير لكرة السلة. هناك أضواء ملونة، والكرة الدوارة ذات المرايا تتدلى من السقف، وبار بطول أحد الحوائط خلفه سماعات صوت مكومة فى حقائبها، وصناديق كرتون فارغة، وصناديق بلاستيكية للقمامة. إن مباريات الملاكمة تُعقد هنا أيضًا. وهناك أكوام من المقاعد المطوية والمناضد مصفوفة بجوار الحائط.

تلك هى صالة الرقص فى البيت القومى الأوكرانى، حيث تُعقد الرقصات المصحوبة بنغمات الأكورديون فى أمسيات الجمعة والسبت، قبل تفكك الاتحاد السوفييتى كان هناك على الأقل اجتماعان كل أسبوع تحت شعار "الحرية لأوكرانيا". وهذه الغرفة يتم تأجيرها كلما كان ذلك ممكنًا، ونحن الآن قمنا بإيجارها لأسبوعين بروفات على فيلم. لقد أجريت بروفات ثمانية أو تسعة من أفلامى هنا. لا أدرى لماذا أشعر أن صالات البروفات يجب أن تكون دائمًا متربة قليلاً.

مساعدان للإنتاج ينتظرانني في توتر. لقد بدأ في تشغيل آلة صنع القهوة. وهناك في صناديق بلاستيكية وسط مكعبات الثلج أوعية تحتوى على عصير طازج، ولبن، وزبادى. وعلى صينية يوجد بقسماط وكعك وفطائر وخبز من المطعم بالأسفل. هناك أيضًا زبدة مخفوقة وجبن، وسكاكين بلاستيكية مصفوفة. صينية أخرى تحمل أكياس السكر، والسكارين، والعسل، وأكياس الشاى، وكل ما تتخيل من أنواع شاى الأعشاب، والليمون، وفيتامين ج (فى حالة إذا ما كان هناك من يشكو من أول أعراض البرد). حتى الآن كل شيء على ما يرام.

لقد قام مساعدا الإنتاج بالطبع بإعداد طاولتى البروفات بالطريقة الخاطئة، لقد وضعاهما طوليا؛ لذلك فإن الاثنى عشر شخصًا الذين على وشك الوصول خلال نصف ساعة سوف يجلسون كأنهم فى عربة مترو الأنفاق. أخبرهما بوضع الطاولتين جنبًا إلى جنب، حتى يكون الناس قريبين من بعضهم بقدر الإمكان. هناك أقلام رصاص مبراة حديثًا وضعت أمام كل مقعد. ونسخة جديدة من السيناريو أيضًا. فعلى الرغم من أنه كان لدى كل ممثل نسخته منذ أسابيع؛ فإن من العجيب أنهم غالبًا ما ينسون إحضارها فى اليوم الأول.

أحب أن يكون معى - بقدر الإمكان - الكثيرون من فريق الإنتاج عند القراءة الأولى. هناك بالفعل مصمم الإنتاج، ومصمم الأزياء، والمساعد الثانى للإخراج، ومتدرب من نقابة مخرجى أمريكا، وفتاة الاسكريبت، والمونتير، والمصور إن لم يكن مشغولاً بإجراء اختبارات فى مواقع التصوير. وبمجرد أن توضع الطاولتان فى مكانهما، يبدأ الجميع فى التوافد علىّ. يتم بسط خطط الأرضية، والساعات وكاميرات البولارويد. ماذا أريد؟ إننا لم نحصل بعد على التصريح بالتصوير فى حانة عند تقاطع الشارع العاشر مع الممر الأول، إنهم هناك يريدون الكثير من المال. هل هناك موقع آخر يمكن أن يصلح بدلاً منه؟ لا. ماذا يجب أن أفعل؟ ادفع له المال. كانت لدى تروفو لحظة فى فيلمه "تصوير ليلى خلال النهار" Day for Night تلمس قلب كل مخرج، لقد

انتـهى لتـوه من تصـوير شـاق خلال اليـوم، إنه يتـرك مكان التصـوير، يحيط به فـريق الإنتاج ويمطرونه بالأسئلة عن عمل الغد. يتوقف وينظر إلى السماء ويصيح: "أسئلة! أسئلة! الكثير من الأسئلة التى لا أملك وقتًا لكى أفكر فيها!".

وشيئًا فشيئًا يتهادى الممثلون إلى المكان. إن المسرح الزائف يخفى توترهم، وتسمع من أحدهم: كم أنا سعيد بالعمل معك مرة أخرى يا سيدنى... أحضان، وقبلات. أنا نفسى أجيد القبلات، أفضل الأحضان وليس مجرد اللمس. ثم يصل المنتج، وهو عادة من الذين يفضلون اللمس. إن هدفه هذا الصباح هو أن يشعر بالفخر وحظوة مع النجوم.

الآن؛ تنطلق ضحكة مجلجلة آتية من الدور السفلى. لقد وصل أحد النجوم. إنه أيضًا يدلل نفسه بأن يبدو كأنه شخص عادى. وأحيانًا ما تصحبه حاشية، أولاً سكرتير، وهذا غير مشجع؛ لأنه يعنى أن فى الاستراحة ذات العشر دقائق سوف يحمل السكرتير للنجم ثمانى رسائل عاجلة بما يجعل النجم يتحدث فى الهاتف بدلاً من دراسة السيناريو. بعد ذلك يأتى ماكيير النجم، فالعديد من النجوم ينصون فى التعاقد على أن يكون لهم الماكيير الخاص بهم. وثالثًا يأتى الحارس الشخصى (سواء أكانت هناك حاجة إليه أم لا). ورابعًا هناك صديق سوف يرحل سريعًا. وأخيرًا هناك سائق خاص، إنه يحصل على الحد الأدنى الذى تحدده النقابة حوالى تسعمائة كل أسبوع بالإضافة إلى الوقت الإضافى، وهناك الكثير من الوقت الإضافى؛ لأن معظم النجوم يتلقون "الأوردرات" الأولى فى الصباح، ويكونون آخر من يرحل فى المساء. لن يكون هناك لدى السائق ما يفعله منذ أن يصل النجم إلى البروفات حتى يصحبه إلى المنزل فى الليل؛ لذلك فإن أول ما يفعله السائق هو التوجه إلى آلة القهوة، ويجرب مذاق قطعة من كعك القهوة، ثم فطيرة محلاة، ثم كوبًا من عصير البرتقال ليزيل مذاق القهوة، ثم بقسماطة مع الكثير من الزبدة ليزيل مذاق الفطيرة، وبعض سلطة البيض، وقليلاً من الفاكهة، ثم يتسحب أخيرًا على أطراف أصابعه إلى الدور السفلى مرة أخرى، لكى يفعل ما يفعله السائقون طوال اليوم.

لا يصحب النجوم كلهم حاشية، سوف يصعد شون كونرى السلم درجتين درجتين، ويسلم بيده على الجميع، ثم يلقى بنفسه إلى الطاولة، ويفتح السيناريو، ويبدأ فى دراسته. أما بول نيومان فيصعد ببطء، وقد حمل العالم فوق كتفيه، يضع قطرة فى عينيه، ويلقى بنكتة "بايخة"، ثم يفتح السيناريو ويبدأ فى دراسته. أنا لا أدرى كيف يتصرف من دون سكرتير، إنه يعيش واحدة من أعظم وأشرف الحيوات التى أعرفها. وبين "الفيشار" والسلطة وكل الأشياء الأخرى التى يوزعها بلطف على الآخرين، يخدم الناس الذين لا يقوم الآخرون بالاهتمام بهم، ومع عمله فى السينما فإن أيامه مشحونة تمامًا، لكنه يفعل كل ذلك ولا يبدو مزدحمًا أو مضغوطًا أبدًا.

هناك أيضًا المسئول عن وحدة الدعاية. إنهم يثيرون الضيق؛ أولئك الناس الذين يقومون بالدعاية، لكن حياتهم تشبه الجحيم. الممثلون يكرهونهم لأنهم يطلبون دائمًا مقابلة فى اليوم الذى يكون على الممثل أن يصور فيه أصعب مشاهده، وشركة الإنتاج تخبرهم على الدوام بأن ما يرسلونه إلى الساحل الغربى ليس إلا غثاءً غير مفيد فى شىء، كما أن المسئولين الشخصيين عن دعاية النجم يعتبرون أن تلك منطقة خاصة بهم ويريدون أن تمر كل الطلبات من خلالهم، ونحن جميعًا نعلم أنه لا شىء مهم فيما يقوم به الآن مسئولو الدعاية؛ لأن الفيلم لن يخرج إلى النور إلا بعد تسعة شهور على الأقل، وأنه أيًا كانت الصورة الفوتوغرافية التى سوف تنشر فى جريدة "ديلى نيوز" فإنها سوف تُنسى بسرعة، وعلاوة على ذلك فإن اسم الفيلم سوف يكون قد تغير.

وعادة ما يكون آخر من يصل هو الكاتب، إنه الأخير لأنه يعلم أنه الهدف عند تلك النقطة. ففى تلك اللحظة فإن أى شىء خطأ يمكن أن يكون خطأه وحده، حيث إن شيئًا آخر لم يحدث حتى الآن؛ لذلك فإنه يتحرك بهدوء إلى طاولة القهوة، ويحشو فمه بالفطائر المحلاة، ولن يكون مضطرًا إلى أن يجيب عن أى سؤال، ويحاول أن يتضاءل بقدر الإمكان.

يحاول مساعد الإخراج أن يرتب لآخر الفحوصات الطبية التى تطلبها شركة التأمين (حيث يتم التأمين دائمًا على الممثلين الرئيسيين). أتظاهر أنا بأننى أنصت لكل فرد، واضعًا ابتسامة دافئة زائفة على وجهى، منتظرًا أن يصل عقرب الدقائق إلى تمام الساعة لكى نبدأ السبب وراء كل ذلك: إننا هنا لكى نصنع فيلمًا.

لم أعد أستطيع أن أنتظر أطول من ذلك. لاتزال هناك ثلاث دقائق متبقية، لكننى أنظر إلى المخرج المساعد، إنه متوتر، لكنه يقول بصوت كله إحساس بالسلطة: "أيتها السيدات والسادة أو يا جماعة، هل من الممكن أن نجلس فى مقاعدنا" النغمة التى يستخدمها المخرج المساعد مهمة، فإذا كان الصوت كأنه بابا نويل يغنى، سوف يعلم الممثلون أنه خائف منهم، وسوف يقضى معهم وقتًا صعبًا فيما بعد، أما إذا بدا كأنه متساهل وغير رسمى فسوف يضايقونه طوال الوقت. الأفضل هم مساعدو الإخراج البريطانيون، فبفضل سنوات من السلوكيات الإنجليزية المهذبة، يذهبون فى هدوء من ممثل إلى آخر: "مستر فينى، إننا جاهزون لك الآن"، و"يا آنسة بيرجمان، من فضلك".

يتجمع الممثلون حول الطاولة، وأعطيهم أول توجيهاتى بأن أخبرهم أين يجلسون.

فى الحقيقة أننى كنت أخرج هذا الفيلم منذ فترة، فطبقًا للتعقيدات المادية لإنتاج الفيلم كنت فى مرحلة ما قبل الإنتاج منذ شهرين ونصف إلى ستة شهور. وتبعًا لقدر العمل المطلوب على السيناريو ربما كنت أعمل فى الفيلم قبل شهور من مرحلة ما قبل الإنتاج. ليست هناك قرارات صغيرة فى صنع الأفلام، فإما أن يسهم كل قرار فى عمل جيد أو أنه سوف يحطم كل الفيلم فوق رأسى بعد شهور.

والقرار الأول بالطبع هو إذا ما كنت سوف أصنع الفيلم. أنا لا أعلم كيف يقرر المخرجون الآخرون ذلك، لكننى أتخذ قرارى بشكل غريزى تمامًا، عادة من خلال قراءة واحدة فقط. لقد أدى ذلك إلى أفلام جيدة جدا وأفلام سيئة جدا، لكنها الطريقة التى أستخدمها دائمًا، وقد كبرت فى السن بحيث يصعب علىَّ أن أغيرها الآن. إننى لا أحلل الفيلم خلال قراءته للمرة الأولى، إننى فقط أجعله ينساب بداخلى. يحدث هذا

أحيانًا مع كتاب، لقد قرأت فيلمى "أمير المدينة" فى شكل كتاب، وعلمت أننى أريد بشدة أن أصنع فيلمًا عنه. إننى أتأكد أيضًا أن لدىّ الوقت لكى أقرأ السيناريو دفعة واحدة. يكون للسيناريو شعور مختلف تمامًا إذا انقطعت قراءته حتى لنصف ساعة. إن الفيلم النهائى سوف يشاهد دون انقطاع، إذن لماذا يجب أن تكون قراءة السيناريو لأول مرة مختلفة؟

أما مادة السيناريو فتأتى من مصادر متعددة. إن الاستوديو يرسل السيناريو أحيانًا مع عرض قاطع وتاريخ بداية. وهذا بالطبع هو الأفضل لأن الاستوديو مستعد لتمويل الفيلم. تصل السيناريوهات من الكتَّاب، والوكلاء، والنجوم. وفى بعض الأحيان يكون علىَّ تطوير مادة السيناريو ثم أبدأ العملية الشاقة للخضوع للاستوديوهات أو للنجوم لكى أرى إذا ما كان هناك تمويل سوف يأتى.

هناك أسباب عديدة لقبول فيلم. إننى لا أومن بالانتظار حتى مادة عظيمة سوف تصنع عملاً عظيمًا. المهم هو أن مادة الفيلم جعلتنى أتفاعل معها على أحد المستويات، وهذه المستويات تختلف. لقد كان سيناريو "رحلة اليوم الطويلة إلى الليل" يحتوى على كل شىء يتمناه المرء: أربع شخصيات تلتقى، وفى هذا اللقاء لا تبقى منطقة من الحياة دون أن تتكشف. ومع ذلك فقد صنعت مرة فيلمًا يدعى "الموعد"، كان فيه حوار راقٍ كتبه جيمس سولتر، لكنه كان تلقى خطًأ قصصيا بشعًا من منتج إيطالى، وأعتقد أن جيمس كان بحاجة إلى المال. كان يجب تصوير الفيلم فى روما، وحتى ذلك الوقت كنت أجد صعوبة كبيرة فى اكتشاف كيفية استخدام الألوان. لقد نشأت فى أفلام بالأبيض والأسود، وكانت معظم الأفلام التى صنعتها حتى ذلك الوقت بالأبيض والأسود، والفيلمان الملونان الوحيدان لى كانا "مجنون المسرح" و"الفرقة"، وخرجت منهما غير راضٍ. لقد بدا اللون زائفًا، كان اللون يجعل الأفلام أقل حقيقية. لماذا يبدو الأسود والأبيض حقيقيا، وتبدو الألوان زائفة؟ من الواضح أننى كنت أستخدم الألوان بشكل خطأ، أو الأكثر خطرًا هو أننى كنت لا أستخدمها على الإطلاق.

لقد شاهدت فيلمًا لأنطونيونى يدعى "الصحراء الحمراء" Red Desert، قام

بتصويره كارلو دى بالما. هنا - أخيراً - كان اللون مستخدماً من أجل الدراما، لدعم القصة، لتعميق الشخصيات. طلبت من دى بالما أن يحضر إلى روما، وكان متاحاً لفيلم "الموعد"، وقبلت الفيلم بسعادة، فقد كنت أعرف أن كارلو سوف يساعدنى فى التغلب على مشكلتى مع اللون، وقد ساعدنى بالفعل، وكان هذا سبباً معقولاً تماماً لكى أصنع الفيلم.

لقد صنعت فيلمين لأننى كنت فى حاجة إلى المال، وصنعت ثلاثة أفلام لأننى أحب العمل ولا أستطيع الانتظار طويلاً. ولأننى محترف، فإننى عملت فيها جاهداً مثل أى أفلام أخرى صنعتها، ونجح منها اثنان، وبسبب حقيقة أنه لا يوجد أى إنسان يعلم ما هى الخلطة السحرية التى تصنع عملاً من الدرجة الأولى. لست متواضعاً. هناك سبب فى أن بعض المخرجين يصنعون أفلاماً من الدرجة الأولى، وآخرين لا يصنعونها أبداً. لكن كل ما يمكننا فعله هو تجهيز الأرضية التى تتيح المصادفات السعيدة التى تجعل أفلام الدرجة الأولى تحدث. ولن نعرف أبداً إذا ما كانت سوف تحدث بالفعل أم لا. هناك الكثير جدا من الأشياء غير الملموسة، كما سوف تكشف الفصول التالية.

ولكل من يريد أن يخرج لكنه لم يصنع فيلمه الأول بعد، ليس هناك قرار يمكن أن تتخذه. فأياً ما كان الفيلم، وكانت التكهنات بشأنه والمشكلات، إذا كانت هناك فرصة لكى تخرج، اقبلها فوراً! اقبلها وفقط! إن كونه الفيلم "الأول" هو المبرر، لأنه الفيلم الأول.

لقد كنت أتحدث عن السبب فى قرارى أن أصنع فيلماً محدداً. الآن يأتى دور أهم قرار يجب علىَّ أن أتخذه: عن أى شىء يدور الفيلم؟ إننى لا أتحدث عن الحبكة، برغم أنه فى حالة بعض الميلودرامات الجيدة جدا تكون الحبكة هى كل شىء، وهذا ليس سيئاً. فإن قصة جيدة، مثيرة، مخيفة، يمكن أن تكون ممتعة تماماً.

لكن عن ماذا يدور الفيلم من الناحية الوجدانية؟ ما هى تيمة الفيلم، عموده الفقرى، مساره الدرامى؟ ماذا يعنى الفيلم بالنسبة لى؟ إن إضافة العنصر الشخصى للفيلم بالغة الأهمية، فسوف أعمل بكل جهدى طوال الشهور الستة أو التسعة أو

الاثنتى عشرة التالية، ويجب أن يعنى الفيلم شيئًا بالنسبة لى. إما هذا، وإمًا سوف يصبح الجهد الجسمانى (الشاق جدا بالفعل) جهدًا مضاعفًا ومستنفدًا للقوة. وكلمة "معنى" يمكن أن تمتد عبر طيف بالغ الاتساع. لقد كان فيلم "الموعد" يعنى أن لدى الفرصة لأن أعمل مع مدير التصوير كارلو، وما تعلمته قد ترك أثرًا على كل أفلامى التالية.

ويمكن طرح سؤال "عن ماذا يدور الفيلم؟" مرة بعد أخرى طوال هذا الكتاب. لكن يكفى الآن القول إن التيمة هى التى سوف تحدد الأسلوب ("عن ماذا" يدور الفيلم؟ يحدد "كيف" سيكون الفيلم). إن التيمة سوف تقرر خصوصيات كل اختيار يتم اتخاذه فى كل الفصول التالية. إننى أعمل من الداخل إلى الخارج. إن ما يدور عنه الفيلم سوف يحدد كيف سيتم اختيار الممثلين، وكيف سيبدو الفيلم، وكيف سيتم مونتاجه، وتأليف موسيقاه التصويرية، ومزجه الصوتى، والطريقة التى سوف تظهر بها العناوين ، ومع اعتبار وجود شركة إنتاج قوية، كيف سيتم عرضه. إن ما يدور عنه الفيلم سوف يحدد طريقة صنعه.

وكما قلت سابقًا؛ فالميلودراما يمكن أن يكون لها ما يبررها؛ لأن سؤال "ماذا سوف يحدث بعد ذلك؟" (وبعدين؟) هو إحدى المتع التى تستمر معنا منذ الطفولة. لقد كان هذا الأمر مثيرًا منذ أول مرة أنصتنا فيها لحدوتة "ذات الرداء الأحمر"، ولانزال نشعر بالتشويق ونحن نرى فيلم "صمت الحملان". إن هذا لا يعنى أن "صمت الحملان" هو مجرد القصة، فبفضل السيناريو الرفيع الذى كتبه تيد تاللى، وإخراج جوناثان ديمى الفائق، وأداء أنطونى هوبكنز العظيم، فإن الفيلم رحلة استكشاف أيضًا لشخصيتين فاتنتين. لكن الفيلم أولاً وقبل كل شىء مثير للتشويق تمامًا، إنه قصة ذكية تجعلك خائفًا ومترقبًا على الدوام.

إن للميلودراما سمة مسرحية بارزة تضفى مصداقية على ما لا يمكن تصديقه، بل إنها السمة التى تجعل الميلودراما أكثر حقيقية. إن قصة فيلمى "جريمة قتل فى قطار

الشرق السريع" قصة رائعة تدور حول "من القاتل؟"، تجعلك فاقداً للتوازن تماماً. إننى أتذكر عندما قرأت السيناريو لأول مرة، كنت أصرخ من الفرحة عندما تم الكشف أخيراً عن "الجميع" قد فعلوها. هذا هو ما لا يصدق! وبعد فترة قصيرة من التفكير، أدركت أنه عن شىء آخر، عن النوستالجيا، والحنين. فعالم أجاثا كريستى بالنسبة لى مثير للحنين تماماً، حتى عناوين قصصها تثير الحنين: "جريمة قتل روجر أكرويد" (يا له من اسم!)، "جريمة قتل فى قطار الشرق السريع" (يا له من قطار!)، "موت على النيل" (يا له من نهر!)، كل شىء فى قصصها يمثل زماناً ومكاناً لم أكن أعرف أنهما موجودان، وإننى أتعجب بحق إذا ما كانا موجودين. وأنا آمل فى الفصول التالية أن أشرح كيف أن فكرة الحنين قد أثرت فى كل قسم اشترك فى صنع "قطار الشرق السريع". وأخيراً؛ فإن قصة بوليسية عمرها أربعون عاماً، كتبتها أجاثا كريستى، انتهت إلى الترشح لست جوائز أوسكار.

لكن هناك سبباً آخر وراء صنعى للفيلم. لقد كنت أشعر دائماً أننى أفسدت اثنين من أفلامى لأننى أخرجتهما بقدر كبير من الملل، وهما "الفرقة" الذى كتبه سيدنى بوشمان عن كتاب مارى ماكارثى، وفيلم آخر غير معروف يدعى "وداعاً أيها الرجل الشجاع" كتبه هيربت سارجنت فى اقتباس عن رواية والاس ماركفيلد "إلى مقبرة مبكرة". لقد صنعتهما بما لا يكفى من خفة الروح.

من المؤكد أن فيلم "الفرقة" كان سوف يستفيد من الشعور الكوميدى الخفيف فى الدقائق الخمس والعشرين الأولى منه، ثم تظهر جديته العميقة ببطء شيئاً فشيئاً. لقد كانت إحدى الشخصيات الرئيسة فى الكتاب، وهى كاى، تعانى من أنها تأخذ كل شىء فى الحياة بقدر كبير من الجدية، وكانت أصغر مشكلة تمثل بالنسبة لها أزمة، وأكثر الملاحظات العابرة يمكن أن تغير من علاقتها بشخص آخر. وبالقرب من نهاية الفيلم، كانت كاى تنحنى من النافذة وقد أمسكت فى يدها نظارة مقربة، وتنظر إلى الطائرات الألمانية خلال الحرب العالمية الثانية. إنها مقتنعة أن غارة جوية وشيكة الحدوث على نيويورك، وهى تنحنى من النافذة أكثر من اللازم وتسقط لتلقى حتفها. لقد كانت تلك

لحظة تحتاج إلى نوع من الجنون الكوميدى الذى يتحول إلى مأساة مثل تلك التى يبرع فيها روبرت آلتمان.

أما "وداعًا أيها الرجل الشجاع" فقد كان سيناريو بالغ الجودة، وأفسدته. كان هناك فريق رائع من الممثلين الكوميديين؛ جاك واردين، وزهرا لامبيرت، وجوزيف وايزمان، وفيليس نيومان، وألان كينج، وسوريل بوك، وجودفرى كامبريدج، لكننى تركتهم يترنحون مثل السمك على الشاطئ؛ لأننى كنت فيه مخرجًا يأخذ الجنازات والمقابر على نحو جاد أكثر من اللازم.

إننى أعلم أن "جريمة قتل فى قطار الشرق السريع" كان يجب أن يكون مرحًا فى روحه، لكننا موهوبون بالطبيعة فى أشياء، بينما يجب أن نتعلم أشياء أخرى، وهناك أشياء لا نستطيع عملها. لكننى كنت عاقد العزم على أن يكون هذا الفيلم مرحًا، حتى لو قتلت نفسى وقتلت الجميع لكى أحقق ذلك. أنت لم تر قط شخصًا يبذل جهدًا فائقًا لكى يجعل شيئًا ما خفيفًا فى روحه، لكننى تعلمت. (مرة أخرى، فإن الأمور التفصيلية سوف أتناولها فى فصول لاحقة). وإننى أعتقد أننى لم أتناول فيلم "شبكة التليفزيون" بهذه الجودة لولا الدروس التى تعلمتها من "قطار الشرق السريع".

يمكننى أن أعدد أسماء أفلامى، وأشرح أسبابى وراء صنعها. لقد تراوحت الأسباب من الحاجة إلى المال، إلى الاندماج بكل ذرة من كيانى كما حدث مع فيلم "س و ج". إن عملية صنع الأفلام هى عملية سحرية فائقة السحرية فى الحقيقة لدرجة أنها قد تكون مبررًا كافيًا لكى يقبل المرء عملاً. إن مجرد صنع الفيلم يكفى.

هناك كلمة أخيرة عن السبب فى قبولى فيلمًا ورفضى فيلمًا آخر. عبر السنوات، لاحظ النقاد أننى مهتم بالنظام القضائى. وقال البعض إن جذورى فى المسرح تظهر بسبب عدد المسرحيات التى صنعت منها أفلامًا. وبالطبع فإن هذه الجذور تظهر. لقد كانت هناك مجموعة أفلام عن آباء وأبناء، وكانت هناك أفلام كوميدية، وأفلام صنعتها بشكل سيئ، وأخرى بشكل أفضل، بالإضافة إلى الميلودرامات، وفيلم موسيقى. كما

كنت مـتـهمًـا بـأننى أصنـع كل الأنماط، وأنه لا توجـد تيـمـة مـسـيطرة تنطبق على كل أفلامى. أنا لا أعلم إن كان هذا حقيقيًا أم لا؛ والسبب فى أننى لا أعلم هو أننى عندما أفتح الصفحة الأولى من سيناريو، فإننى أختار أن أخضع له تمامًا. ليست لدى مفاهيم مـسبـقة بحيث أريد كل أفـلامى أن تدور حـول فكرة مـحددة واحـدة. وليس مطلوبًا أن يتلاءم أى سيناريو مع تيمة تغطى كل حياتى، فليست لدى مثل هذه التيمة. إننى أنظر أحيـانًا إلى الماضى، إلى أعـمـالى عبـر بضع سنين، وأقول لنفسى: "نعم، هذا مـا كنت مهتمًا به عندئذ".

وأيًا مـا كنت، وأيًا مـا كـان العـمل، فـإنه لابد من أن ينبع من لا وعـيـى. أنا لا أستطيع تناوله بشكل ذهنى. ومن الواضح أن تلك هى الطريقة الصحيحة والملائمة لى. ويجب على كل شخص أن يتناول المشكلة بأفضل طريقة بالنسبة له.

أنا لا أعرف كيف أختار عملاً يضىء ما تدور عنه حياتى. أنا لا أعرف ماذا تدور عنه حياتى؟ ولم أفكر فى ذلك. سوف تتـحدد حياتى من خـلال الطريقة التى أحيا بها. وسوف تحدد الأفلام نفسـها وأنا أصنعها. وحيث إن التيمة هى التى أهتم بها فى تلك اللحظة، فإن ذلك يكفى لكى أبدأ العمل. ربما كان العمل ذاته هو ما تدور عنه حياتى.

وبمجـرد أن أقرر أن أقبل فـيلمًـا - أيًا كان السـبب - فإننى أعـود إلى المناقـشة النقـدية الشـاملة: مـا الذى يدور عنه الفيلم؟ لا يمكن أن يبـدأ العـمل حـتى يتم وضـع حدوده، وتلك هى الخطوة الأولى فى تلك العملية. إنها تصبح كأنها مجرى النهر الذى تصب فيه كل القرارات التالية.

"صاحب محل الرهونات": كيف ولماذا نخلق بأنفسنا سجوننا؟

"بعد ظهر يوم لعين": الوحوش المخيفة ليست مـخيفة كما نتصور. إننا مرتبطون كثيرًا بأكثر التصرفات غرابة مما كنا نعرف أو نعترف.

"أمـيـر المدينة": عندمـا نحـاول أن نتـحكم فى كل شـىء، سـوف ينتـهى الأمـر بأن يتحكم كل شىء فينا. الأمور ليست كما تبدو عليه.

"دانييل": من يدفع ثمن مشاعر وآلام والتزامات الآباء؟ إنهم يدفعون هذا الثمن، لكن الأبناء يدفعونه أيضاً، الأبناء الذين لم يختاروا قط تلك المشاعر والالتزامات.

"النوع الهارب": النضال من أجل الحفاظ على ما هو حساس وهش في أنفسنا وفي العالم معاً.

"شرائط أندرسون": الآلات تكسب المعركة.

"الشعور بالأمان": الآلات تكسب المعركة.

"١٢ رجلاً غاضباً": أنصت.

"شبكة التليفزيون": الآلات تكسب المعركة. أو في استعارة عن "رابطة السلاح الأمريكية": التليفزيون لا يفسد الناس، الناس يفسدون الناس.

"سيربيكو": صورة لمتمرد حقيقي لديه قضية.

"العراف": الوطن (أو البيت) - بمعنى معرفة الذات - موجود بداخلك. لقد كان ذلك ينطبق على فيلم جارلاند الرائع (إشارة إلى فيلم "عراف أووز" - المترجم)، وعلى كتاب (إل فرانك بوم).

"فقدان الحماس": من يدفع ثمن مشاعر وآلام والتزامات الآباء؟

"النورس": لماذا يحب كل شخص الشخص الخطأ؟ ليست مصادفة أن الأبطال في المشهد الأخير يلعبون الورق حول طاولة، كما لو أن كل شخص تعرض للخسارة ويحتاج الآن إلى بعض الحظ.

"رحلة اليوم الطويل إلى الليل": يجب أن أتوقف هنا. أنا لا أعلم ما هي التيمة، إلا إذا كانت هناك فكرة متضمنة في العنوان. أحياناً يظهر موضوع، وهو في هذه الحالة تم التعبير عنه بكتابة ممتازة، هائلة، وشاملة، حتى أنه لا يمكن تحديده في تيمة واحدة. إن محاولة تحديده سوف تضع حدوداً لشيء يجب أن يظل بلا حدود. إنني محظوظ

تمامًا أن أحصل على نص بمثل هذه العظمة فى حياتى المهنية. ووجدت أن أفضل طريقة لتناوله هى أن أسأل، وأفحص، وأترك المسرحية تخبرنى.

إن قدرًا من هذا يسرى على كل قطعة جيدة من العمل بالطبع. فمع "أمير المدينة" لم يكن لدىّ فكرة عن مشاعرى تجاه الشخصية الرئيسة دانى تشيللو، حتى رأيت الفيلم بعد اكتماله. وكنت مع "سيربيكو" مترددًا دائمًا أمام هذه الشخصية، لقد كان مثيرًا للمشكلات أحيانًا، وهو متذمر على الدوام. لقد جعلنى آل باتشينو أحبه، أحب آل وليس الشخصية الموجودة فى السيناريو. وفيلم "النورس" غامض تمامًا بشأن التصرفات، فكل شخص يحب الشخص الخطأ. المدرس ميدفيدينكو يحب ماشا التى تحب كونستانتين الذى يحب نينا التى تحب تريجورين الذى ينتمى إلى أركادينا التى يحبها دكتور دون الذى تحبه بولينا. لكن أيًا من ذلك لا يمنع أيًا منهم عن أن تكون له كرامته ومشاعره، برغم أنهم يبدون بلهاء. وهذا الغموض والتذبذب هما مصدر لاكتشاف كل شخصية بقدر أكبر من العمق. إنهم جميعًا يشبهوننا.

لكن ليس هناك فى "رحلة اليوم الطويل إلى الليل" من يشبه أيًا منا. إن الشخصيات تمضى فى لولب منحدر ذى أبعاد مأساوية وملحمية. وبالنسبة لى فإن "رحلة اليوم الطويل إلى الليل" يتحدى التحديد أو التعريف. ومن ألطف الأشياء التى حدثت لى وقعت فى هذا الفيلم: اللقطة الأخيرة لكاثرين هيبورن، ورالف ريتشاردسون، وجيسون روباردز، ودين ستوكويل يجلسون حول طاولة. كلٌّ منهم غارق فى الخيالات التى أدمن عليها؛ الرجال من إدمانهم الخمر، ومارى تايرون من المورفين. هنا منارة بعيدة تلقى ضوءها المتحرك عبر الغرفة كل خمس وأربعين ثانية. تتراجع الكاميرا ببطء، وتختفى حوائط الغرفة تدريجيًا؛ لتصبح الشخصيات جالسة فى اللامكان، وتصبح أصغر وأصغر بينما يتحرك الضوء عليهم، ثم إظلام تدريجى. بعد أن رأى جيسون الفيلم، أخبرنى أنه كان قد قرأ خطابًا من يوجين أونيل يصف فيه صورته لعائلته:

"تجلس فى اللامكان حول طاولة على قمة العالم". أنا لم أقرأ هذا الخطاب. قفز قلبى من السعادة. هذا هو ما يحدث عندما تترك المادة تخبرك بما تدور عنه. لكن من الأفضل أن تكون المادة عظيمة.

قد نختلف أنا وأنت حول معنى قطعة محددة. لكن ذلك ليس مهمًا. فأيًا من كان يصنع الفيلم فإن له الحق فى أن يكون له الحق فى أن يكون له تفسيره الخاص. لقد أحببت وأعجبت بأى فيلم شعرت بأنه يدور عن أى شىء آخر غير ما كنت أبحث عنه. ففى فيلم "مكان فى الشمس" A Place in the Sun، صنع جورج ستيفنس قصة حب مدهشة وبالغة الرومانسية. لكن أصداء كتاب درايزر الذى اعتمد عليه الفيلم أصبحت قلب الفيلم بالنسبة لى، برغم أننى لم أكن قد قرأته حينذاك. لقد كان بحق "مأساة أمريكية"، الثمن الرهيب الذى يدفعه المرء مقابل تصديقه بالأسطورة الأمريكية. الأمر المهم هو أن تفسير المخرج يلتزم به حتى يصبح قصده ووجهة نظره واضحين. من حق كل شخص عندئذٍ أن يوافق، أو يرفض، أو أن تكون له مشاعره الخاصة تجاه الفيلم. نحن لسنا فى مجال الإجماع على الرأى هنا. نحن هنا من أجل التواصل، ونحن أحيانًا نصل إلى الإجماع، وهذا هو المثير.

وسواء كنت على صواب أم خطأ، فقد اخترت تيمة للفيلم. كيف سوف أختار الناس الذين يساعدوننى فى ترجمة هذا إلى الشاشة؟ سوف نذهب إلى التفاصيل المحددة لاحقًا؛ عند تحليل كل عنصر من عناصر صناعة الفيلم، لكن هناك تناولاً عامًا أيضًا. على سبيل المثال كنت فى أواخر الخمسينيات أسير فى الشانزلزيه، ورأيت لافتة بأضواء النيون فوق دار عرض سينمائى، مكتوب عليها بالفرنسية: "اثنا عشر رجلاً فى غضب، فيلم لسيدنى لوميت". كان فيلم "١٢ رجلاً غاضبًا" فى عامه الثانى آنذاك، ولحسن حظ حالتى النفسية وحياتى الفنية، لم أكن أؤمن قط بأنه "فيلم لسيدنى لوميت". لا تفهمنى خطأ. إن ذلك ليس تواضعًا زائفًا. إننى الشخص الذى يقول "اطبع" ويقرر ما سوف يظهر على الشاشة. ولمن لم يكونوا قط فى موقع للتصوير، فبمجرد إجراء

البروفات فى مكان نبدأ فى تصوير المشهد. كل مرة نصور فيها نسميها التقاطة take، وقد نصور التقاطة واحدة أو ثلاثين التقاطة لنفس اللحظة، وعندما تبدو الالتقاطة مرضية بأكملها أو فى جزء منها، فإننا نصيح: "اطبع". إن هذا يعنى أن الالتقاطة سوف تذهب إلى المعمل لتحميضها وطبعها حتى نراها فى اليوم التالى. والالتقاطات المطبوعة هى التى يتشكل منها الفيلم النهائى.

لكن إلى أى درجة أكون فيها مسئولاً؟ هل الفيلم بالفعل "لسيدنى لوميت؟" إننى أعتمد على الطقس، والميزانية، وماذا تناولت البطلة فى الإفطار؟، ومن التى يعشقها البطل؟ إننى أعتمد على مواهب وغرابة أطوار وأمزجة ونوات وسياسات وشخصيات ما يزيد على مائة شخص مختلف، وذلك فى صنع الفيلم فقط. إننى لن أناقش الآن أمر الشركة المنتجة، والتمويل، والتوزيع، والتسويق، وما إلى ذلك.

إذن إلى أى حد أكون فيها مستقلاً فى قراراتى مثل كل رؤساء العمل؟ – وأنا الرئيس فى موقع العمل – أكون رئيساً إلى نقطة محددة، وهذا هو المثير بالنسبة لى. أنا مسئول عن مجتمع أحتاج إليه بشدة، وهو يحتاجنى بشدة أيضًا، وفى ذلك تكمن المتعة، فى التجربة المشتركة. أى شخص فى هذا المجتمع يمكنه أن يساعدنى أو يضرنى. ولهذا السبب فإن من الأهمية أن يكون لديك أفضل المبدعين فى كل قسم، الناس الذين يستطيعون إثارة التحدى بداخلك للعمل بكل جهدك، ليس من خلال الكراهية وإنما بحثًا عن الصدق. من المؤكد أننى الذى أتخذ قرارًا عندما ينشأ خلاف ويصبح متعذراً على الحل، لكن ذلك ملجأ أخير فقط، وهو راحة كبرى أيضًا. لكن المتعة تأتى من الأخذ والعطاء. المتعة هى أن تتحدث مع تونى والتون مصمم الإنتاج فى "أمير المدينة" حول تيمة الفيلم، ثم تراه يصل إلى تعبيره عن هذه التيمة. عندما تعمل مع متملقين وتابعين فإن هذا يعنى أنك تبيع نفسك والفيلم بثمن بخس. نعم، إن آل باتشينو يتحداك، ولكن لكى يجعلك تعمل بأمانة أكثر، وتبحث بعمق أكبر. إنك مخرج أفضل لأنك تعمل معه. لم يكن هنرى فوندا يعرف كيف يزيف أى شىء؛ لذلك أصبح مقياسًا

للحقيقة تقيس عليه نفسك والآخرين. وبوريس كاوفمان، المصور السينمائى العظيم بالأبيض والأسود الذى صنعت معه ثمانية أفلام قد يتلوى من الألم ويجادل فى أنه يشعر بأن حركة الكاميرا كانت متعسفة وبلا دافع.

ويعلم الله أننى لا أطلب الجدال والمشاكسة، فهناك مخرجون يعتقدون أن عليهم إثارة الناس ليحصلوا منهم على أفضل عمل، لكننى أعتقد أن هذا جنون. التوتر لا يساعد فى أى شىء، وأى لاعب رياضى سوف يخبرك أن التوتر طريقة مؤكدة لإيذاء النفس، وأنا أشعر بالشىء ذاته فيما يخص العواطف. إننى أحاول خلق مكان مسترخٍ للتصوير يحتشد بالنكات والتركيز. قد يبدو ذلك مفاجئًا، لكن النكات والتركيز يمضيان جنبًا إلى جنب. من الواضح أن للمواهب الجيدة إرادات خاصة بها، ويجب احترامها وتشجيعها. وجزء من عملى هو أن أجعل كل شىء يعمل أفضل ما عنده. وإذا تعاقدت معهم لعمل الفيلم، فإن أفضل ما عندهم أكبر كثيرًا من مجرد قيامهم بعمل جيد.

إن جوهر عملى ومهمتى - اللحظة الحاسمة - تأتى عندما أقول "اطبع"، فحينئذٍ يكون كل ما صنعناه قد تم تسجيله بشكل دائم. كيف أعرف متى أقولها؟ لست متأكدًا تمامًا، أحيانًا أشعر بالتردد حيال التقاطة، لكننى أطبعها على أية حال، وليس هناك ما يضطرنى لاستعمالها، وأحيانًا أخرى أكون متأكدًا تمامًا أننى سوف أطبع فقط تلك الالتقاطة الواحدة وأنتقل إلى إعدادات الكاميرا التالية. (إعدادات الكاميرا هى التحضير للالتقاطة التالية، والانتقال إلى الإعدادات التالية يعنى التزامًا هائلاً، إذ يجب أن نفكك كل شىء من الإعدادات السابقة، وهو ما كان قد تطلب ساعات طويلة من العمل، ربما يومًا أو حتى أيامًا لتحضير هذه الإعدادات. وإذا كانت الإعدادات السابقة فى موقع حقيقى للتصوير فإن القرار يكون نهائيًا أكثر، حيث إننا سوف ننتقل من المكان وربما لن يكون مسموحًا لنا بالعودة إليه). لذلك فإن قول "اطبع" هو مسئوليتى الكبرى.

كانت هناك مرات طبعت فيها الالتقاطة الأولى ثم انتقلت إلى التالية. وهذا خطر،

لأن الحوادث تقع. قد يقوم المعمل بتدمير الفيلم. حدث ذات مرة أن توقف عمل المعمل في نيويورك، وترك الأوغاد الفيلم في حوض التحميض، وضاع عمل يوم كامل، ليس فقط من فيلمي وإنما من كل الأفلام التي صورت في نيويورك في ذلك اليوم. وفي مرة أخرى تم تسليم الفيلم إلى المعمل في شاحنة، وقعت لها حادثة، وتناثرت علب الفيلم الخام المصور في الشارع، وخرجت الشرائط من بعضها وتعرضت تلك الالتقاطات للدمار. وفي مرة ثالثة، في فيلم "شرائط أندرسون" كان لدينا تصوير مشهد جنازة لرجل عصابات خارج كاتدرائية سانت باتريك الأصلية في شوارع مولبرى وهيوستون في الحي الإيطالي من نيويورك. شعرت أن التوتر يتصاعد ويتزايد، كان هناك مجموعة من "الجدعان" بدأت فجأة في الشعور بحساسية الطريقة التي يتم بها تصوير أقاربهم (الشخصيات الإيطالية في الفيلم - المترجم). لست في حاجة إلى أن أخبرك أن هذا كان نوعًا من الابتزاز. كان ألان كينج يلعب دور رجل عصابة في الفيلم. ودخل وسط مجموعة من ستة أشخاص ضخام، وبدأت أصواتهم في الارتفاع، وسمعت أخيراً أحدهم يقول: "لماذا نكون عصابة من اللصوص طوال الوقت؟! إن لدينا فنانين أيضًا!".

ألان: من؟.

الجدع: مايكل أنجلو!.

ألان: إنهم قد صنعوا عنه فيلمًا بالفعل.

الجدع: بجد؟ من كان البطل؟.

ألان: تشاكلس هيستون، وفشل الفيلم.

لكن الموقف كان خطيراً، جاء مساعد الإخراج ليخبرني أن أحد وجهاء الحي كان يقول إنه "سوف يحصل على النيجاتيف اللعين". إن عصابات نيويورك مثقفة جداً؛ لذلك كنا بعد كل لقطة نقطع النيجاتيف الذي تم تصويره ونعطيه إلى مساعد إنتاج مرعوب، يتسلل بهدوء بعيداً ويسلم النيجاتيف إلى معامل تكنيكلر بالمترو.

لكن ما يؤدى بى إلى قول "اطبع" هو أمر غريزى تماماً. أقول ذلك أحياناً لأننى أشعر بداخلى أنها التقاطة ممتازة لن أحصل على أفضل منها. وأحياناً أقولها لأن كل التقاطة تأتى أسوأ مما قبلها. وأحياناً لا يكون هناك خيار، لقد نفد الضوء، ولابد أن تصور فى باريس غداً، اطبعها وليكن لديك أمل أن أحداً لن يلاحظ التنازلات فيها.

وأكبر ضغط فى صناعة الفيلم يكون عندما تعرف أن لديك التقاطة واحدة فقط لكى تحصل على اللقطة. لقد حدث هذا فى "جريمة قتل فى قطار الشرق السريع"، تخيل ما يلى: نحن فى سقيفة هائلة فى فناء للسكك الحديدية خارج باريس، وبداخل السقيفة هناك قطار مكون من ست عربات يلهث ويصفر قطار كامل! كله ملكى! ليس قطاراً لعبة! قطار حقيقى! لقد تم تجميعه من بروكسل حيث تحتفظ شركة "واجون ليتس" بالعربات القديمة، وأيضاً من بونتارليه فى جبال الألب الفرنسية حيث تحتفظ هيئة السكك الحديدية الفرنسية بالقاطرات القديمة. وكنا قد بنينا ديكوراً لمحطة استانبول للسكك الحديدية فى لندن، تم نقله إلى باريس، وأقيم هذا الديكور فى السقيفة التى أصبحت محطة استانبول الأخيرة فى قطار الشرق السريع. وتم تجميع ثلاثمائة كومبارس على رصيف المحطة وفى غرفة الانتظار. وكانت اللقطة كما يلى: الكاميرا على حامل متحرك (دوللى) ارتفاعه ستة عشر قدماً ويتحرك بموتور. إنها فى زاوية منخفضة. وعندما يقترب القطار منا تتحرك الكاميرا إلى الأمام لتقابل القطار، وفى الوقت ذاته ترتفع إلى ما يقرب من نصف ارتفاع القطار؛ أى حوالى ستة أقدام. القطار يزيد من سرعته فى اتجاهنا بينما نحن نزيد من سرعتنا تجاهه، وعندما نكون فى منتصف العربة الرابعة تكون لدينا لقطة قريبة كاملة لعلامة شركة القطارات. إنها لقطة فائقة الجمال، حروف ذهبية على خلفية زرقاء. وعندما يعبر القطار أمامنا، نحرك الكاميرا حركة بانورامية لنتتبع علامة الشركة حتى نكون قد استدرنا مائة وثمانين درجة، ونواجه الاتجاه المعاكس. لقد ارتفعنا الآن كل ارتفاع الرافعة (الكرين) ستة عشر قدماً، ونحن نصور القطار وهو يبتعد عنا، ويصبح أصغر كلما ابتعد. وأخيراً؛ لا نرى سوى الضوئين الأحمرين فى العربة الأخيرة بينما يختفى القطار فى ظلام الليل.

استغرق جيفرى أنزورث – المصور السينمائى البريطانى البارع – ست ساعات لإضاءة هذه المساحة الهائلة. وكان أربعة من نجومنا – إنجريد بيرجمان، وفانيسا ريدجريف، وألبيرت فينى، وجون جيلجوود – يمثلون فى مسرحيات فى لندن. كانوا قد انتهوا من عرض ليلة السبت، وجاءوا بالطائرة إلى باريس صباح الأحد، وهم مضطرون للعودة إلى لندن من أجل عرض يوم الاثنين. كان يجب التقاطة اللقطة فى الليل حيث إنه لا يوجد الكثير من الغموض والبهاء فى لقطة لقطار يترك المحطة فى ضوء النهار. علاوة على ذلك فإننا يجب أن نخلى السقيفة لهيئة السكك الحديدية الفرنسية عند الثامنة صباح يوم الاثنين. لم يكن ممكنًا إجراء بروفة على اللقطة ولو لمرة واحدة؛ لأن جيف (مدير التصوير) كان يريد القطار فى مكانه على الرصيف لكى يتمكن من إضاءة المشهد كله. ونهاية السقيفة التى يخرج منها القطار سوف تكون مفتوحة على المنطقة الخارجية من فناء السكك الحديدية، وخلفها كل باريس المعاصرة، وهو ما كان سببًا آخر لعدم التصوير فى ضوء النهار.

بيتر ماكدونالد هو أفضل مُشغِّل كاميرا عملت معه. مشغل الكاميرا هو الذى يدير العجلات التى توجه الكاميرا فى أى اتجاه. هناك أيضًا عامل ضبط بؤرة العدسة، ومهمته كما هو واضح هو أن يحافظ على البؤرة. لكن هذا لا يعنى أن هذا من السهل عندما تتحرك الكاميرا فى اتجاه، ويتحرك القطار فى اتجاه آخر، وعليك أيضًا أن تحرك الكاميرا حركة بانورامية مع علامة شركة القطارات، بينما من السهل جدًا أن ترى أن البؤرة غير مضبوطة. كان عامل ضبط البؤرة يستخدم فتحة العدسة ٢,٨، والتى تجعل ضبط البؤرة أصعب. بالإضافة إلى ذلك هناك رجل يقود عربة الكاميرا (الدوللى) فى اتجاه الشىء الذى يتم تصويره (القطار)، وهو لم يرَ من قبل سرعة هذا الشىء، علاوة على وجود عامل يمسك "اللسان" (ذراع التوازن الذى سوف يجلس عليه مشغل الكاميرا، ومدير التصوير، وأنا). وهذه الذراع تتيح للكاميرا أن ترتفع أو تنخفض، ولابد من تحقيق التوافق الكامل بين هؤلاء الرجال الأربعة. قام بيتر بإجراء البروفات معهم مرة بعد أخرى، لكنه يخمن فقط نجاح ذلك؛ لأن القطار لن يتحرك حتى ينتهى مدير التصوير من إضاءته.

أخيراً؛ وفى الرابعة فجراً كنت متوتراً. مدير التصوير يعمل بأقصى جهده، وعمال الكهرباء يجرون، الجميع يفعل كل ما يستطيع. فى الرابعة والنصف كان مدير التصوير مستعداً. قلبى يفلت بعض نبضاته. إننى أعرف أنه لن تكون لدينا سوى فرصة واحدة؛ لأن السماء سوف تصبح مضاءة بالشروق فى الخامسة وعشر دقائق. لن نستطيع أن نعيد القطار إلى السقيفة، ونوقفه عند علامة البداية، ونجرى محاولة أخرى، فكل ما لدينا هو أربعون دقيقة. كما أن حركة القطارات العادية سوف تبدأ؛ لذلك فإن مسار القطار لن يكون متاحًا لنا، ليس هناك حل إلا أن نبدأ فى العمل. الكومبارس فى مكانهم، ومحرك القاطرة يلهث، والقلوب تخفق، وندير الكاميرا. وأصيح: "بداية دخول القطار". مساعد الإخراج الفرنسى يترجم الجملة لسائق القطار. ويبدأ القطار فى التحرك فى اتجاهنا، ونبدأ نحن فى التحرك تجاهه. يرتفع ذراع التوازن ويرفع الكاميرا معه. يبدأ عامل ضبط بؤرة العدسة فى تحريكها تجاه علامة القطار التى تزداد اقترابًا على عربة القطار الرابعة. إنه مسرع بحيث يصعب تعقب العلامة بالعين، وهو ما يصبح أصعب من خلال الكاميرا. بيتر يدير الكاميرا بسرعة كبيرة تجعلنى أشعر بالاغتباط لأننى أصررت على ربط حزام مقعدى. القطار ينطلق خارجًا من السقيفة ويختفى فى ظلام الليل. بيتر ينظر لى، يبتسم، يرفع إبهامه. جيف يبتسم، وينظر لى. أنا أنظر إلى فتاة الاسكريبت فى الأسفل وأقول بهدوء شديد "اطبع".

عنصر آخر يمس بشكل وثيق قدر مسئوليتى وهو الميزانية. لست من المخرجين الذين يقولون: "دعك من الشركة. سوف أنفق ما أحتاجه". إننى فى غاية الامتنان لأن أحداً أعطانى ملايين لكى أصنع فيلمًا. لا أستطيع أبداً أن أزيد بنفسى هذا القدر من المال.

إننى أدرس الميزانية مع مصمم الإنتاج، وأدرس الجدول مع مساعد الإخراج، ثم أفعل كل ما يستطيعه بشر للبقاء داخل هذه الحدود.

إن هذا مهم بشكل خاص فى الأفلام غير الممولة من شركة كبيرة. لقد كانت بعض الأفلام التى أخرجتها تجميعاً لتمويل خاص، وبيعاً إلى مناطق. الأمر يسير على النحو

التالى: فلنقل مثلاً إن ميزانية الفيلم عشرة ملايين دولار، منها ثلاثة ملايين نطلق عليها تكاليف "فوق الخط": شراء القصة أو السيناريو، والمخرج، والمنتج، والكاتب، والممثلين. السبعة ملايين الباقية هى تكاليف "تحت الخط"؛ أى كل شىء ما عدا ذلك: الديكورات، مواقع التصوير، الشاحنات، تأجير الاستوديو، طاقم موقع التصوير والاستوديو، الإعاشة (الطعام والشراب)، الرسوم القانونية (وهى ضخمة)، الموسيقى، المونتاج، المكساج، تأجير المعدات، تكاليف الإقامة، لوازم الديكور (الأثاث، الستائر، النباتات... إلخ)، بكلمات أخرى فإن "تحت الخط" هى تكاليف الإنتاج المادى للفيلم. لا يوجد لديك تمويل من شركة إنتاج كبيرة؛ لذلك يذهب المنتج إلى أى أو كل اجتماعات ولقاءات سنوية فى ميلانو، وكان، ولوس أنجلوس، ويحاول بيع حقوق التوزيع للفيلم إلى موزعين فرديين فى فرنسا، وإيطاليا، والبرازيل، واليابان، وكل بلد فى العالم. وإذا كان يستطيع الاحتفاظ بالحقوق التليفزيونية، فإنه يحاول بيعها لكل بلد على حدة، كذلك حقوق شرائط الفيديو، وتليفزيون الكيبل. وبهذه الطريقة يجمع ببطء العشرة ملايين المطلوبة لصنع الفيلم: مليونين من اليابان، ومليوناً من فرنسا، و٧٥ ألف دولار من البرازيل، وخمسة عشر ألفاً من بلد آخر، فليس هناك عرض أقل من اللازم.

ومع ذلك، فلكى ينجح هذا الأمر لابد من تحقيق شيئين؛ أولاً: يجب أن يكون لدى المنتج حقوق التوزيع فى أمريكا؛ أى ضمان بأن الفيلم سوف يتم توزيعه فى الولايات المتحدة. الشىء الضرورى الثانى هو تأمين بالاستكمال مقابل نسبة من الأرباح، وهو التأمين الذى تقدمه شركة ذات مصادر مالية وفيرة، ويضمن استكمال الفيلم. إذا مات مثلاً الممثل الرئيس، أو قام إعصار بتدمير الديكور، أو اندلع حريق أتى على الاستوديو، عندئذٍ تقوم شركة تأمين الاستكمال باستخلاص ما تستطيعه من مال من شركة التأمين، وتقوم بتمويل استكمال الفيلم. لكن جزءاً أساسياً وثابتاً من العقد معهم ينص على أنه إذا تأخرت الشركة المنتجة فى جدول الإنتاج، و/ أو تجاوزت الميزانية خلال التصوير، فإن شركة تأمين الاستكمال تستولى على الفيلم! إن لهم الحق عندئذٍ فى إنقاذ المال بأية طريقة يفضلونها. إذا كان المشهد الأصلى يحدث فى قاعة أوبرا مع

ستمائة كومبارس، فإنهم قد يطلبون منك تصويره فى دورة مياه الرجال فى دار الأوبرا. وإذا رفضت، فإن فى استطاعتهم فصلك من العمل. وإذا كنت سوف تقوم بالمكساج بشريط استريو كامل، فإنهم قد يجعلونك تقوم به فى قناة صوتية واحدة لأن ذلك أقل تكاليفًا بكثير. إنهم يملكون الفيلم عند تلك النقطة. وحصتهم بالمناسبة تتراوح بين ثلاثة وخمسة فى المائة من ميزانية الفيلم.

سؤال مرة أخرى: إلى أى حد أنا حر؟ من المثير أننى لا أعبأ بالحدود ولا أهتم بها، إنها أحيانًا تستفزنى أن أؤدى عملاً أفضل وأكثر إبداعًا. هناك روح قد تنمو بين الفنيين والفنانين تزيد الشغف بالفيلم، ويمكن أن يظهر ذلك على الشاشة. لقد عملت فى بعض أفلامى بالحد الأدنى الذى تقرره النقابة، كذلك الممثلون. لقد صنعنا "رحلة اليوم الطويل إلى الليل" بهذه الطريقة. لقد صنعناه لأننا أحببنا الموضوع وأردنا أن نرى الفيلم مصنوعًا بأية طريقة. قمنا بتكوين مجموعة تعاونية: هيبورن، وريتشاردسون، وروباردز، وستوكويل، وأنا، كلٌّ منا يعمل بالحد الأدنى من الأجر، وقسمنا الأرباح (كانت هناك أرباح بالفعل) فى أنصبة متساوية بيننا. وكانت التكاليف الإجمالية للفيلم ٤٩٠ ألف دولار. وصنعت فيلم "صاحب محل الرهونات" بهذه الطريقة، وكانت تكاليفه ٣٩٠ ألف دولار. وأفلام "دانييل"، و"س و ج"، و"الإساءة"، صنعت جميعًا بهذه الطريقة، وكانت من بين أكثر أفلامى إرضاءً لى من الناحية الفنية. وفى حالات أخرى، ولأننى شعرت أن للفيلم فرصة تجارية قليلة، وكنت ممتنًا للاستوديو أنه دبر المال، صنعت ما لا يصدق، أخذت مالاً أقل من الأجر التقليدى، مثلما فعلت فى "فقدان الحماس"، ولم أندم على ذلك قط.

واكتشفت أيضًا أن الممثلين راغبون تمامًا فى الموافقة على مثل هذه الترتيبات إذا أحبوا الموضوع، وشعروا أن فيه مجازفة، وعرفوا أن الجميع وافقوا على الأساس نفسه. وعلاوة على ممثلى "رحلة اليوم الطويل إلى الليل"، فإن شون كونرى رضى بالحد الأدنى فى مغامرة من هذا النوع، كما فعل نيك نولتى، وتيموثى هاتون، وإيد آزنر،

ومصمم الإنتاج اللامع تونى والتون، والمصور السينمائى الممتاز أندريه بارتكوياك. وكنت أطلب أحيانًا من الفنيين أن يفعلوا ذلك ورضى البعض، بينما لم يرضَ البعض الآخر، لكن خمن من الذى لم يوافق قط على هذا السائقون.

والطرق التى تعلمتها لتوفير المال فى الفيلم ذى الميزانية الضخمة يمكن - ويجب - أن تستخدم فى الأفلام ذات الميزانية العادية. هناك الكثير من التوفير الاقتصادى يمكن عمله دون تضحية بالجودة. وعلى سبيل المثال؛ عندما أصور مشهدًا كان فى الاستوديو أو فى موقع حقيقى، أنتهى تمامًا من التصوير حائطًا وراء الآخر. تخيل الآتى: غرفة لها أربعة حوائط: أ، ب، ج، د. إننى أبدأ باللقطة الأوسع مقابل الحائط أ، وأستمر فى تصوير كل اللقطات التى يمثل فيها الحائط أ خلفية حتى آخر لقطة قريبة مقابل هذا الحائط. ثم ننتقل إلى الحائط ب ونمضى فى العملية ذاتها، ثم الحائط ج ثم د. السبب فى ذلك أنه حينما يجب أن تغير الكاميرا زاويتها أكثر من ١٥ درجة، فإن من الضرورى إعادة ضبط الإضاءة، وتلك العملية هى التى تستهلك القدر الأكبر من الوقت (لذلك هى الأكثر تكلفة) فى صناعة الفيلم. وإعادة ضبط الإضاءة أربع مرات تستغرق يومًا كاملاً! لذلك فإن التصوير مقابل الحائط أ، ثم الاستدارة ١٨٠ درجة للتصوير مقابل الحائط ج يستغرق عملاً من أربع ساعات؛ أى نصف يوم عمل!

وبالطبع؛ فإن الممثلين يقومون بهذه الطريقة بالتمثيل بدون تتابع كما هو فى السيناريو، لكن تكمن هنا إحدى فوائد البروفات. إننى أجرى البروفات لأسبوعين على الأقل، وأحيانًا ثلاثة أسابيع، تبعًا لتعقيد الشخصيات. لم يكن لدينا مال لصنع فيلم "١٢ رجلاً غاضبًا"، كانت الميزانية ٣٥٠ ألف دولار فقط؛ لذلك عندما نقوم بإضاءة كرسى، فإن كل لقطة تجرى فى هذا الكرسى يتم التقاطها؛ ليس بالضبط. درنا حول الغرفة ثلاث مرات: مرة للضوء الطبيعى، وثانية عندما تجمعت السحب الممطرة والتى غيرت من خصائص الضوء القادم من الخارج، ثم مرة ثالثة عندما أضيئت المصابيح العلوية فى الغرفة (عندما اقترب الليل - المترجم). فى مشهد كان لى كوب يتجادل مع

هنرى فوندا، وبالطبع كانت لقطات فوندا مقابل الحائط ج بينما كانت لقطات كوب مقابل الحائط أ. لقد تم تصوير كلٍّ منهما على حدة وبين تصوير هذا وذاك سبعة أو ثمانية أيام. وكان هذا يعني - بالطبع - أنه يجب أن تكون لدىّ ذاكرة عاطفية دقيقة للحدة التى وصل إليها كوب قبل سبعة أيام. لكن هنا تصبح البروفات ذات فائدة لا يمكن تقديرها. فبعد أسبوعين من البروفات، كان لدىّ فى رأسى رسم بيانى كامل لكل لقطة ومستوى العاطفة الذى أريده فيها. وانتهينا فى تسعة عشر يومًا (بيوم كامل سابق على الجدول) وبألف دولار تحت الميزانية.

لقد قالها توم لاندراى: يكمن الأمر كله فى التحضير. إننى أكره رعاة بقر دالاس، ولست مغرمًا به وبقبعته ذات الحواف الضيقة، لكنه أصاب كبد الحقيقة، الأمر كله يكمن فى التحضير. هل الكثير من التحضير يقتل التلقائية؟ مؤكدًا لا، لقد اكتشفت أن الأمر على العكس تمامًا، فعندما تعلم ما تفعله، سوف تشعر بقدر أكبر من الحرية فى الارتجال.

فى فيلمى الثانى "مجنون المسرح"، كان هناك مشهد بين هنرى فوندا وكريستوفر بلامر يقع فى الحديقة المركزية (سنترال بارك). كنت قد صورت معظم المشهد قبل وقت الغداء، وأخذنا استراحة لمدة ساعة، ونحن نعلم أنه قد تبقت لدينا لقطات قليلة نصورها بعد الغداء لننهى المشهد. خلال الغداء بدأ الجليد فى التساقط، وعندما عدنا كانت الحديقة مغطاة باللون الأبيض، كان الجليد جميلاً جدا، وأردت أن أعيد تصوير المشهد كله. قال المصور فرانز بلانر: إن ذلك مستحيل لأن الضوء سوف يذهب عند الرابعة، فقمت بسرعة بإعادة ترتيب المشهد، وأعطيت بلامر دخولاً جديدًا حتى يمكن رؤية الحديقة المغطاة بالجليد، ثم وضعت الممثلين على أريكة وقمت بتصوير لقطة لهما معًا، ثم لقطة قريبة لكل منهما. كانت العدسات مفتوحة على آخرها مع الالتقاطة الأخيرة (بسبب تزايد خفوت الضوء - المترجم)، لكننا صورنا اللقطات جميعها. ولأن الممثلين كانا جاهزين وتم تحضيرهما جيدًا، ولأن الفنيين عرفوا ما كنا نفعله، استجبنا فقط

للطقس وحققنا مشهداً أفضل. التحضير يتيح للحوادث السعيدة أن تقع، الحوادث التى نأمل دائماً أن تقع. وحدثت فى مرات عديدة منذ ذلك الحين؛ فى مشهد بين شون كونرى وفانيسا ريدجريف فى استانبول الحقيقية فى "جريمة قتل فى قطار الشرق السريع"، وفى مشهد بين بول نيومان وشارلوت رامبيلنج فى "الحكم"، وفى مشاهد عديدة مع آل باتشينو وموظفى البنك فى "بعد ظهر يوم لعين". ولأن كل شخص عرف ما يفعل، فإن كل الارتجالات ظهرت فى الفيلم النهائى.

الآن، إلى أمور محددة. هل سوف نتحدث عن الكتّاب؟

الفصل الثانى

السيناريو

هل الكتّاب مهمون؟

لقد ذكرت بالتفصيل أسباب موافقتى على سيناريو أو رفضى له، وهذا يعنى بالطبع أن هناك سيناريو.

لكل من يعمل فى السينما ما يعرف فى لغة الصناعة بالفترة "الساخنة"، إنها الفترة التى يتزايد فيها الطلب عليك لأن فيلمك الأخير قد نجح، وإذا نجح لك فيلمان على التوالى فأنت تعيش فترة ملتهبة. أما ثلاثة أفلام ناجحة فسوف تسمع: "ماذا تطلب يا حبيبى؟، قل فقط ما تريد". وقبل أن تقول: "هوليوود، ماذا تتوقع؟"، أعتقد أنه يجب عليك أن تراجع مهنتك. فمن ملاحظاتى أن هذا ينطبق أيضًا على النشر، والمسرح، والموسيقى، والقانون، والجراحة، والرياضة، والتليفزيون، وأى شىء.

خلال بعض فتراتى الساخنة، وحتى فى فتراتى الأبرد، كان هناك سيناريو يصل من استوديو مصحوبًا عادة بخطاب يحتوى بشكل شبه دائم على العبارة ذاتها: "أنت بالطبع تعلم أن السيناريو يحتاج إلى تعديلات. إذا شعرت أن كاتبه لا يمكن أن يقوم به، نحن على استعداد لأن نأتى بأى شخص تريده". كانت الدهشة تصيبنى دائمًا من ذلك، إنها دائمًا علامة سيئة، فهى بالنسبة لى تشير إلى أنهم غير مقتنعين بما بعثوه لى.

لقد تحمل كتاب السيناريو نوعًا من احتقار الاستوديوهات لهم طوال أعوام، وهو احتقار معروف تماماً حتى أنه لا حاجة لمناقشته هنا. لقد كانت معظم القصص المرعبة حقيقية، مثل أن يكون لدى سام سبيجيل كاتبان يعملان في نفس الفيلم في طابقين مختلفين من قصر أثينا في باريس. أو عندما كان هيرب جاردنر وبادى تشايفسكى فى مكتبين في رقم ٨٥٠ في الجادة السابعة في نيويورك، وقد وصلهما في أحد الأيام عرضان متطابقان لإعادة كتابة نفس السيناريو، لقد كان المنتج من البلاهة أو الانشغال حتى أنه لم يلحظ أنه قد أرسل نسختى السيناريو إلى نفس العنوان، إحداهما إلى الغرفة ٦٢٥ والأخرى إلى الغرفة ٦٢٧، وكتب الكاتبان خطابين متطابقين رافضين العرض.

أنا أتيت من عالم المسرح حيث عمل الكاتب المقدس. إن تنفيذ مقاصد الكاتب هى الهدف الأول لإنتاج المسرحية كلها. وكلمة "مقاصد" تستخدم بمعنى التعبير عن سبب الكاتب في كتابته المسرحية. وفي الحقيقة، وكما هو محدد في عقد "نقابة كتاب الدراما"، فإن للكاتب الكلمة الأخيرة في كل شيء: اختيار الممثلين، والديكورات، والأزياء، والمخرج، بما في ذلك الحق في إغلاق المسرحية قبل افتتاحها إذا كان غير راضٍ عما يراه على خشبة المسرح. أعرف حالة واحدة حدث فيها ذلك. لقد نشأت مع فكرة أن الشخص الذى كان يملك الفكرة الأولى الذى عانى عبر ألم ولادتها على الورق هو الشخص الذى يجب إرضاؤه.

عندما أقابل كاتب السيناريو للمرة الأولى، لا أخبره أبدًا بأى شيء، حتى لو كنت أشعر بأن هناك الكثير من التعديلات. وبدلاً من ذلك أسأله نفس الأسئلة التى سألتها لنفسى: عن ماذا تدور القصة؟ ماذا رأيت فيها؟ ماذا كان مقصدك وإذا كانت الإجابات مرضية، ماذا تريد من المتفرج أن يشعر، ويفكر، ويحس؟ في أى حالة مزاجية تريد أن يخرج الجمهور من قاعة العرض؟

إننا شخصان مختلفان يحاولان الجمع بين مواهبهما؛ لذلك فإن من المهم أن نتفق على مقصد السيناريو. وفى ظل أفضل الظروف، فإن ما سوف يظهر هو مقصد ثالث،

غير ما كنا نراه نحن الاثنان فى البداية. وفى ظل أسوأ الظروف، يمكن أن تحدث عملية معذبة من الأهداف المتعارضة، سوف تؤدى إلى شىء بلا هدف، مشوش، أو مجرد شىء سيئ سوف يظهر على الشاشة. كنت أعرف مخرجًا يفتخر بنفسه دائمًا لأن لديه خطة سرية سوف "يسربها" إلى الفيلم. لعله كان يحسد موهبة الكاتب.

كانت رواية آرثر ميللر الأولى ، وأعتقد أنها الوحيدة، "بؤرة" Focus، هى فى رأيى جيدة تمامًا مثل أولى مسرحياته التى ظهرت على خشبة المسرح "كل أبنائى" All My Sons . سألته ذات مرة، إذا كان موهوبًا بنفس الدرجة فى الرواية والمسرح، لماذا اختار أن يكتب مسرحيات؟، لماذا يتخلى عن التحكم الكامل فى العملية الإبداعية كما تتيحه له الرواية، بدلاً من التحكم الجماعى حين تذهب المسرحية أولاً إلى يدى مخرج ثم إلى أيدى فريق الممثلين، ومصمم الديكور، والمنتج، وغيرهم؟ وكانت إجابته مؤثرة، قال: إنه يحب أن يرى عمله موحيًا للآخرين، فالنتيجة يمكن أن تحتوى على تجليات، واكتشافات، ومشاعر، وأفكار، لم يكن يعلم قط أنها موجودة عندما كتب المسرحية. إن هذا ما نأمل فيه جميعًا.

وبمجرد أن نتفق على السؤال الأكثر أهمية: عن ماذا يدور الفيلم؟، يمكننا أن نبدأ فى التفاصيل. تأتى أولاً دراسة كل مشهد فى تتابع المشاهد بالطبع كما هى فى السيناريو. هل هذا المشهد يسهم فى التيمة الكلية؟ كيف؟ هل يسهم فى الخط القصصى؟ فى الشخصية؟ هل يسير الخط القصصى فى مسار متزايد دائمًا من التوتر أو الدراما؟ وفى حالة الكوميديا، هل الخط القصصى يتزايد فى خفة الظل؟ هل القصة تمضى إلى الأمام بواسطة الشخصيات؟ فى الدراما الجيدة، فإن الخط الذى تنصهر فيه الشخصيات مع القصة يجب أن يكون غير ملحوظ. قرأت ذات مرة سيناريو مكتوبًا جيدًا جدًا مع حوار من الدرجة الأولى، لكن لم يكن لدى الشخصيات شىء خاص له علاقة بالخط القصصى، وتلك القصة بالتحديد يمكن أن تحدث لأنواع عديدة ومختلفة من الناس. فى الدراما، يجب على الشخصيات أن تحدد القصة. وفى

الميلودراما فإن القصة هى التى تحدد الشخصيات. فى الميلودراما فإن للخط القصصى الأهمية القصوى، وكل شىء خاضع للقصة. وبالنسبة لى فإن "الفارْس" (الكوميديا التهريجية) هى المعادل الكوميدى للميلودراما، كما أن الكوميديا هى المعادل الكوميدى للدراما. الآن، وفى الدراما، يجب أن تقوم القصة بالكشف عن الشخصيات وتوضيحها. فى فيلم "أمير المدينة"، كان لدى دانى تشيللو نقطة ضعف قاتلة هى التى جعلت نهاية الفيلم حتمية. إنه كرجل، كشخصية يتلاعب بالناس، إنه يشعر أنه يستطيع أن يتعامل مع أى شىء ويحوله لصالحه. والقصة تحكى عن رجل كهذا، يعيش موقفًا لا يستطيع التعامل معه، ليس هناك من يستطيع التعامل مع مثل هذا الموقف، لأنه أكبر وأعقد من اللازم، وفيه العديد من العناصر غير المتوقعة، بما فى ذلك أناس آخرون، لا يستطيع أحد التحكم فيهم. من الحتمى أن ينتهى كل شىء حوله بالتداعى. لقد خلق الموقف، لكن الموقف جرده إلى جوهره، لقد كانت الشخصية والقصة شيئًا واحدًا.

أعتقد أن الحتمية هى العنصر الرئيس فى الدراما المصنوعة جيدًا، أود أن أشعر: "هذا بالطبع ما تسير به الأمور". ومع ذلك فإن الحتمية يجب ألا تنفى المفاجأة. ليس هناك من معنى فى قضاء ساعتين مع شىء أصبح واضحًا فى الخمس دقائق الأولى. الحتمية لا تعنى القدرة على التنبؤ بما سوف يحدث. يجب أن يبقيك السيناريو بعيدًا عن التوازن فى حالة مفاجأة، واستمتاع، واندماج، ومع ذلك، وعندما نصل إلى حل عقدة الفيلم فإنه يظل يعطيك الإحساس بأنه كان من الضرورى أن تنتهى القصة على هذا النحو.

ومن تحليل المشاهد مشهدًا مشهدًا، ننتقل إلى دراسة الحوار سطرًا سطرًا، هل هذا السطر من الحوار ضرورى؟ هل يكشف عن شىء ما؟ هل يقول ما يقوله بأفضل طريقة؟ وفى حالة عدم الاتفاق، أساير عادة قرار الكاتب، فهو الذى كتبه. ومن المهم أيضًا لى كمخرج أن أفهم كل سطر حوار. ليس هناك ما هو أكثر إحراجًا من أن

يسألنى ممثل عن سطر حوار ولا أعلم الإجابة. لقد حدث هذا لى مرة واحدة فى فيلم يدعى "جاربو تتحدث". أدركت فجأة أننى لا أعلم إجابة سؤال طرحه الممثل. كان الكاتب قد ذهب إلى كاليفورنيا، وظللت أتلوى وأدور باحثًا عن عنصر للشخصية كان الممثل يريد أن يلعبه. فيما بعد، وعندما ألقيت نظرة على مسودة سابقة للسيناريو، أدركت أن غلطة مطبعية قد تسللت بين المسودات. كان سطر الحوار يعنى العكس تماماً مما شرحته للممثل.

فى فيلم "رحلة اليوم الطويل إلى الليل" استخدمت نص المسرحية. والإعداد السينمائى الوحيد تم حذف سبع صفحات فيه من النص البالغ ١٧٧ صفحة خلال البروفات. وقد حذفت هذه الصفحات لأننى كنت أعلم أننى سوف أصورها فى لقطات قريبة، واستخدام اللقطات القريبة سوف يجعل هذه اللحظات أوضح.

أما "بعد ظهر يوم لعين" فكان تجربة مختلفة تماماً يعتمد على حدث حقيقى، كما أن المنتج مارتى بريجمان، وباتشينو، وأنا، قد قبلنا سيناريو جيداً جداً كتبه فرانك بيرسون. كان السيناريو ذا بناء كامل دقيق، وحوار راقٍ ولاذع، كان سيناريو ممتعًا، وعاطفيًا، وبالغ الاقتصاد. وفى ثالث يوم من البروفات أصبحت متوتراً بخصوص منطقة لم يكن لها علاقة بجودة السيناريو أو الممثلين. إنها قصة تدور فى حبكتها حول رجل يسرق بنكًا حتى يوفر لصديقه المال اللازم لإجراء عملية تغيير الجنس. كان هذا شيئًا غريبًا تمامًا فى عام ١٩٧٥، فحتى فيلم "الصبيان فى الفرقة" The Boys in the Band لم يذهب بعيداً فى حياة الشواذ جنسياً.

لقد أتيت من خلفية تنتمى إلى الطبقة العاملة، ومازلت أتذكر عندما كنت طفلاً وأذهب إلى دار العرض فى جادة بتكين فى بروكلين، لم يكن ذلك هو الأكثر ازدحامًا فى ليلة السبت، ومازلت أتذكر الملاحظات الخشنة تأتى من البلكون على ليزلى هوارد فى فيلم "العشب القرمزى" The Scarlet Pimpernel.

كما قلت سابقًا، فإن "بعد ظهر يوم لعين" كان فيلمًا عن شىء مشترك فينا جميعًا تجاه التصرفات الغريبة، والمخلوقات العجيبة. كان هذا فيلمًا أريد أن تكون أكثر

لحظاته فى التأثير العاطفى عندما يملى باتشينو وصيته قبل أن يغامر بالخروج من البنك، حيث يكون من شبه المؤكد أنه سوف يلقى مصرعه. كانت الوصية تحتوى على سطر جميل وحقيقى: "وإلى إيرنى، الذى أحبه كما لم يحب رجل رجلاً آخر، أترك...". إن هذا السطر سوف يتم قوله لنفس نوع الجمهور الذى كان يملأ قاعة العرض فى جادة بتكين فى ليلة السبت، والله وحده يعلم ما يمكن أن يأتى من البلكون. كان هدف الفيلم يتجه إلى نجاح هذا السطر من الحوار، لكن هل نستطيع أن نحقق ذلك؟

وباتفاق مع فرانك، وفى اليوم الثالث من البروفات، أخبرت الممثلين أننا نتعامل مع مادة هى بطبيعتها مفرطة فى العاطفية. أنا فى العادة لا أقلق بشأن رد فعل الجمهور، لكن عندما تلمس الجنس والموت، هذين العنصرين اللذين يلمسان وترًا حساسًا عميقًا، ليس هناك من مهرب من أن تعرف ما الذى سوف يفعله الجمهور. إنهم قد يضحكون حيثما لا يوجد ضحك، ويصدرون صفارات الاستهجان، ويبدأون فى الرد على ما يسمعونه على الشاشة، وهى بعض الآليات الدفاعية التى يستخدمها الناس عندما يشعرون بالإحراج عندما يصبح ما يدور على الشاشة شديد القرب، أو عندما ينظرون إلى شىء لم يواجهوه من قبل قط. أخبرت الممثلين أن الطريقة الوحيدة لمنع ذلك من أن يحدث هى تجسيد الشخصيات التى يلعبونها كأنها قريبة إلى نواتهم بقدر الإمكان، أن يأخذوا أقل قدر من خارجهم، ألا يمنعوا شيئًا من داخلهم من الظهور. ليست هناك أزياء خاصة للفيلم. يمكنهم ارتداء ملابسهم. "أريد أن أرى شيللى وكارول وآل وجون وكريس هناك"، هذا ما قلته لهم، "كأنكم استعرتم مؤقتًا أسماء الشخصيات فى السيناريو، لا أريد أن أرى تشخيصًا، أريد أن أراكم فقط". سألنى أحد الممثلين إن كان يمكنهم استخدام سطور حوار من ارتجالهم إذا أرادوا ذلك، وتلك هى المرة الأولى فى حياتى الفنية التى أجبت فيها: "نعم".

كانت مجموعة متميزة، كان باتشينو يقودهم بشجاعة جنونية لم أرها سوى مرتين فقط، كاثرين هيبورن فى "رحلة اليوم الطويل إلى الليل"، وشون كونرى فى فيلم غير

مشهور صنعناه ويحمل اسم "الإساءة"، وفى الفيلمين تحملا مخاطرة أدائهما. وكانت ذات فرانك بيرسون ناضجة بما يكفى لكى يفهم ما كنا نحاول الوصول إليه. لم نكن نلقى بالفيلم إلى نوع من الفوضى. كنت قد أتيت بمعدات تسجيل إلى قاعة البروفات. قمنا بالارتجالات، وفى كل ليلة بعد البروفات، كان يتم كتابة الارتجالات، وفى النهاية كان الحوار قد تألف من هذه الارتجالات. كان المشهد الرائع على التليفون بين باتشينو وعشيقته، الذى لعبه كريس ساراندون قد تم ارتجاله فى البروفات، بينما نحن جالسون حول طاولة. وكانت المكالمة التالية لزوجته تتألف من ارتجالات باتشينو، واستخدام سوزان بيريتز (التى لعبت زوجته) لسطور الحوار الأصلية فى السيناريو. كانت تلك هى إحدى الدقائق الأربع عشرة المتميزة التى رأيتها فى السينما طوال حياتى. وفى ثلاث مناسبات، تركت الارتجالات ليوم التصوير الفعلى، مشهدان بين باتشينو وتشارلز ديرنينج فى دور الشرطى المسئول، والمشهد غير الاعتيادى لباتشينو وهو يرمى بالنقود للجماهير ويشعر بسلطته وقوته لأول مرة فى حياته التى يملؤها الفشل، وهو المشهد الذى ينتهى به وهو يصيح "أتيكا، أتيكا". وتقديرى أن حوالى ستين فى المائة من السيناريو كان مرتجلاً ، لكننا تتبعنا بكل الالتزام بناء بيرسون مشهداً وراء الآخر، وفاز بجائزة الأوسكار عن السيناريو، وكان بيرسون يستحق الجائزة بالفعل، فقد كان مكرساً ذاته تماماً لمادة الموضوع. ربما لم يقل الممثلون بالضبط ما كتبه، لكنهم نطقوا بما كان يقصده.

وقعت حادثة البنك الحقيقية خلال تسع ساعات، وليست هناك حاجة إلى القول إن تغطية التليفزيون لها كانت دقيقة. وكان أحد أصدقاء اللص قد با ع إلى محطة تليفزيون محلية شريط فيديو لزفاف ساخر لجون وإيرنى، الشخصيتين الحقيقيتين فى قرية جرينويتش. رأيت هذا الشريط، كان جون يرتدى زيه العسكرى، بينما ارتدى إيرنى فستان زفاف، وخلفهما كان هناك عشرون رجلاً فى ملابس النساء، فى دور وصيفات العروس. لقد تم زواجهما على يد قس شاذ، تم كشفه بعد ذلك وتجريده من الكنيسة.

جلست أم جون في الصف الأمامي. والخاتم الذي وضعه جون في إصبع إيرني كان مصنوعًا من لمبة فلاش كاميرا. وكان السيناريو الأصلي لفيلمنا يحتوي على مشهد يتم فيه تشغيل الشريط على التليفزيون حيث كان الرهائن في البنك يتفرجون، ويرون عشيق سوني للمرة الأولى.

وفي ضوء إدراكي لأثر عرض ذلك في صالة عرض شارع بتكين، شعرت أنني إذا نفذت إعادة تمثيل للشريط داخل الفيلم، فإن ذلك سوف يقضي على الفيلم تمامًا، ولن تكون هناك فرصة للنجاح، فالمتفرجون في البلكون لن يأخذوا باتشينو أو الفيلم بجدية مرة أخرى. سوف يفقدون سيطرتهم على أنفسهم، ولعلهم سوف ينفجرون في الضحك؛ لذلك حذفت المشهد. بل إنني لم أقم بتصويره، وبدلاً من ذلك كانت هناك صورة فوتوغرافية لإيرني تعرض في التليفزيون، وهو ما يحافظ على مضمون المشهد دون الخوض في مغامرة غير مقبولة.

هناك في عقد كل مخرج عبارة تنص على أنه سوف يصور كل مادة السيناريو المتفق عليه. ولأن السيناريوهات تتعرض للعديد من التعديلات، فإن آخر مسودة يتم تقديمها قبل بداية التصوير تكون هي "سيناريو التصوير". وإذا كانت لدى الاستوديو أية اعتراضات، فإن لديه متسع من الوقت لكي يعلنها قبل بداية التصوير الأساسي.

بعد أسبوعين من بداية التصوير، جاء لي مدير الإنتاج وقال إن أحد المديرين التنفيذيين الكبار في الاستوديو في كاليفورنيا يريد أن يتحدث معي. قلت له إنني أقوم بالتصوير وسوف أطلبه في استراحة الغداء. بعد دقيقة واحدة عاد مدير الإنتاج وهمس لي إنه يقول أوقف التصوير. لابد أن يتحدث إليك.

ذهبت إلى مكتب الإنتاج، ورفعت سماعة التليفون.

أنا: أهلاً. ما العاجل في الأمر؟.

المسئول التنفيذى الكبير: سيدنى، لقد بوَّظت خططنا!.

لم أكن أسمع ذلك من قبل كلمة "بوظت"، وخمنت أنها تعنى "خدعتنا".

أنا: ما هو قصدك بكلمة بوَّظ؟.

المسئول: لقد حذفت أفضل وأهم مشهد فى الفيلم.

أدركت أنهم كانوا يعتمدون على ذلك المشهد لصنع شهرة ودعاية للفيلم، وهذا هو السبب بالضبط فى أننى حذفته. أشرت إلى أنه كانت لديهم النسخة النهائية منذ أكثر من أسبوعين، ولم أتلقَ منهم ملاحظة واحدة. ومن المستحيل أن أعود لإعادة تمثيل مشهد الزفاف على الشريط، لأننا صورنا بالفعل المشهد الذى يتم فيه تشغيل الشريط. أغلق التليفون فى وجهى.

عندما رأى مسئولو الاستوديو النسخة المونتاجية الأولى للفيلم كانوا فى غاية النشوة والسعادة. وكان المسئول التنفيذى الكبير ممتنًا لى تمامًا، وقال إنه فهم الآن لماذا حذفت المشهد.

وباستثناء حالتين فقط، كان كل كاتب يعمل معى يريد أن يعمل معى مرة أخرى، أعتقد أن أحد أسباب ذلك هو أننى أحب الحوار. الحوار ليس عنصراً غير سينمائى، والكثير من أفلام الثلاثينيات والأربعينيات التى نعشقها عبارة عن تيار دائم ومستمر من الحوار. إننا بالطبع نتذكر جيمس كاجنى وهو يفرك ثمرة ليمون فى وجه ماى كلارك، لكن هل مثل هذا المشهد يثير ذاكرتنا العاطفية أكثر من جملة "أنا أنظر إليك يا ولدى"؟ إن مشهد شابلن وهو يحاول أن يأكل الذرة عن طريق آلة التغذية فى "العصور الحديثة" Modern Times هو مشهد كوميديا بصرية عظيم، لكن لا أعتقد أننى ضحكت فى نهاية فيلم "البعض يفضلونها ساخنة" Some Like It Hot، عندما يقول إى براون لجاك ليمون: "يعنى مفيش حد كامل".

المهم هنا هو أنه لا صراع بين ما هو بصرى وما هو سمعى. لماذا لا نأخذ أفضل ما فيهما؟ بل إننى أحب الخطب الطويلة. لقد كان أحد أسباب مقاومة الاستوديو لصنع

فيلم "شبكة التليفزيون" هو أن بادى تشايفسكى كتب على الأقل أربعة مونولوجات لهوارد بيل الذى لعبه بيتر فينش، والواحد منها يمتدح بين أربع وست صفحات. وزيادة على ذلك، فإنه أعطى خطبة طويلة إلى نيد بيتى فى دور رئيس أكبر شركة فى العالم، والذى يريد أن يكسب هوارد بيل فى صفه. لكن المشاهد كانت فاتنة بصريًا وتم تمثيلها ببراعة. هناك حالة أخرى هى خطبة نيك نولتى فى ثلاث صفحات فى فيلم "س و ج"، والتى تؤسس لشخصيته بالإضافة إلى تيمة الفيلم. وقد يبدو استخدام "رحلة اليوم الطويل إلى الليل" أو "هنرى الخامس" استخدامًا غير منصف إلى حد ما، لكن الخطب تم التعامل معها بشكل بصرى جيد حتى أنها ظلت مرضية تمامًا فى الفيلم. هل هناك ما هو أكثر تأثيرًا من خطبة هنرى فوندا الأخيرة فى "عناقيد الغضب" The Grapes of Wrath ؟ وماذا عن خطبة مارلون براندو ذات المسحة الغنائية الجميلة فى "النوع الهارب"؟ كذلك ألبيرت فينى وهو يلخص القضية فى "جريمة قتل فى قطار الشرق السريع"، وهو التلخيص الذى استمر "بكرتين كاملتين" (حوالى سبع عشرة دقيقة).

فى أيام التليفزيون الأولى عندما كانت تسيطر واقعية مدرسة "حوض المطبخ" (الواقعية فى المسرح والسينما البريطانيين، والتى تدور فى عالم الطبقة العاملة – المترجم)، كنا نصل دائمًا إلى نقطة حيث تفسير الشخصية. فبعد أن يمضى ثلثا الفيلم تقريبًا، كان هناك أحد ما ينطبق بالحقيقة النفسية التى تشكل شخصيته، كان تشايفسكى وأنا نطلق على ذلك "المدرسة غير المتقنة" فى الدراما: "كأنك انتزعت من شخص ما لعبته، فيتحول إلى قاتل مخبول". كانت تلك هى الموضة آنذاك، ولاتزال مع العديد من المنتجين والاستوديوهات.

حاولت دائمًا أن أتفادى تلك الشروح، فالشخصية يجب أن تكون واضحة من أفعالها وسلوكها ومع تقدم أحداث الفيلم يجب أن يكشف عن الدوافع النفسية. وإذا اضطر الكاتب إلى تقرير هذه الأسباب، فإن هناك شيئًا خطأ فى الطريقة التى تمت بها كتابة الشخصية. الحوار مثله مثل أى شىء آخر فى الأفلام، يمكن أن يكون سنادة أو

عكازًا، لكنه إذا استخدم جيداً يمكن أن يقوى، ويعمق، ويكشف. بماذا أدين للكاتب؟ دراسة مستفيضة ثم تنفيذ ملتزم بمقاصده. بماذا يدين الكاتب لى؟ البعد عن الأنانية على النحو الذى أظهره فرانك بيرسون فى "بعد ظهر يوم لعين"، أو الذى أظهرته ناومى فونر فى "فقدان الحماس".

ناومى كاتبة رفيعة، وموهوبة، وأصيلة. لقد كانت تقع على نحو ما فى هوى مشهد كان - بالنسبة لى - فكرتها السيئة الوحيدة فى الفيلم كله. إن الصبى الصغير - ريفر فينيكس - يأتى إلى منزل غريب، ويجلس أمام بيانو، ويبدأ فى عزف سوناتا لبيتهوفن ويلاحظ فى النهاية أن فتاة صغيرة تراقبه، وهى تماثله فى العمر. وكان فى السيناريو يبدأ عندئذٍ فى عزف موسيقى راقصة.

شرحت لناومى لماذا أعتقد أن تلك فكرة سيئة. لقد كان هناك شعور بتملق المتفرجين كأنك تقول لهم: انظروا، إنه ليس رفيع الثقافة بحق، إنه يحب موسيقى الجاز، مثلى ومثلك. كان ذلك يذكرنى بمشاهد قديمة مثل جوسيه إيتيربى فى أحد أفلام جلوريا جين البعيدة، أو جانيت ماكدونالد تغنى فى "سان فرانسيسكو". دافعت ناومى عن المشهد، فقررت أن أتركه كما هو لنرى كيف سوف يتم أداؤه فى البروفات. عندما بدأت فى إعداد المشهد، سألنى ريفر إن كان من الممكن اختصاره قليلاً، فقد شعر أنه زائف فى أدائه. ورأيت ناومى شاحبة. بدأنا فى التحدث حوله. قام ريفر بإخبار ناومى بقدر كبير من البساطة والجدية كيف أن هذا المشهد سوف يفسد الشخصية. (كم كان فاتنًا أن أرى فتى فى السابعة عشر من عمره يتنافس مع كاتبة جادة عمرها ضعف عمره). أخيرًا اقترحت أن نجربه لعدة أيام لكى نرى إذا ما كانت هناك قيمة حقيقية فيه. وفى نهاية البروفة، أتت ناومى لى، وقالت إنها لا تمانع إذا ما كنت أفعل ما فى وسعى لأبقى على المشهد، لكنها لا تستطيع أن تتحمل رؤية ريفر يقلب نفسه رأسًا على عقب لكى يؤديه. لقد أحبت المشهد، لكن "دعنا نحذفه".

فى بعض الأحيان تصبح العلاقة بين الممثلين والكتاب محفوفة بالمخاطر بحق. ويجب علىَّ باعتبارى مخرجا أن أكون شديد الحذر هنا، إننى أحتاج كليهما. ومعظم

الكتاب يكرهون الممثلين. لكن النجوم هم الأساس فى موافقة الاستوديو على الفيلم. لبعض المخرجين سلطة هائلة، لكن ليس هناك من يتمتع بسلطة أحد النجوم الكبار. إذا أمر أحد النجوم فسوف يستغنى الاستوديو عن الكاتب فى ثلاثين ثانية، وعن المخرج أيضًا. وفى معظم الحالات، كنت أقوم بما يكفى من العمل مقدمًا لكى لا تثور مثل هذه الأزمة، وأصل إلى اتفاق مع الكاتب قبل التعاقد مع النجم، ويكون لى مناقشات مستفيضة مع النجم حول السيناريو قبل أن نقرر الاستمرار فى العمل. إن مثل هذه التجارب تتفاوت. إن أغلب الممثلين أذكياء تمامًا، برغم إعلان هيتشكوك غير ذلك. وبعضهم بالغ البراعة مع السيناريو، إن شون كونرى، وداستين هوفمان، وجين فوندا، وبول نيومان، يقدمون مساعدات مدهشة فى هذا المجال. أما باتشينو فهو لا يدهش فى فصاحته، لكن له إحساسًا فطريًا بالصدق، فإذا كان هناك مشهد أو سطر حوار يضايقه، يجب أن أنتبه إلى ذلك، فالأغلب أنه على حق.

غير أن النجوم قد يدمرون السيناريو أيضًا. قام ديفيد ماميت بكتابة الإعداد الأول لفيلم "الحكم"، واهتم أحد النجوم الكبار بتمثيل الفيلم، لكنه شعر أن شخصيته يجب أن تتجسد وتبرز أكثر. وهذا يعنى فى بعض الأحيان شرح ما يجب الحفاظ عليه دون الإفصاح عنه. "الأداء" هو ما يجسد الشخصية ويبرزها. وماميت يترك الكثير دائمًا دون الإفصاح عنه، إنه يريد من الممثل تجسيد ذلك؛ لذلك رفض طلبات النجم، وجاءوا بكاتبة أخرى، وقامت ببساطة بملء ما تركه ماميت دون الإفصاح عنه، وأخذت على ذلك أجرًا كبيرًا.

انهار السيناريو؛ طلب النجم عندئذٍ أن يجرب كاتبًا ثالثًا للعمل عليه، وكانت هناك خمس إعادات للكتابة. وتم إنفاق مليون دولار على السيناريو الذى كان يزداد سوءًا. لقد كان النجم مستمرًا فى التأكيد على الشخصية. ما كتبه ماميت هو محامٍ مخمور يشق طريقه بصعوبة من قضية قذرة إلى أخرى، حتى يأتى يوم يرى فيه فرصة خلاصه، ويقبلها وهو ملىء بالخوف.

ظل النجم يحذف الجانب السيئ من الشخصية، فى محاولة أن يجعله محبوباً حتى يمكن للمتفرج أن يتوحد معه. وذلك جانب من الكليشيهات السيئة فى كتابة الأفلام. كان تشايفسكى يقول دائماً: "هناك نوعان من المشاهد: مداعبة الكلب الأليف اللطيف، وضرب الكلب الأليف. والاستوديو يريد دائماً النوع الأول حتى يمكن التعرف بسهولة على من هو بطل الفيلم". لقد قامت بيتى ديفيز بأداء تمثيلى عظيم وهى تقوم بالنوع الثانى، كذلك بوجارت، وكاجنى (ماذا عن "الحرارة البيضاء" White Heat أليس ذلك أداءً عظيماً؟). لست متأكداً إذا ما كان المتفرج قد توحد مع أنطونى هوبكنز فى "صمت الحملان" The Silence of the Lambs بالقدر الذى توحد فيه مع جودى فوستر، لكن ما يؤكد ذلك هو موجة الضحك الهادرة التى جاءت من الجمهور عند تلك الجملة المدهشة: "إن لدى صديقًا قديماً للعشاء".

وعندما تلقيت سيناريو جديداً لفيلم "الحكم"، أعدت قراءة نسخة ماميت التى كان قد أعطاها لى قبل شهور. وقلت إننى سوف أصنع الفيلم إذا عدنا إلى هذا السيناريو، وهذا ما فعلناه. قرأ بول نيومان السيناريو، وانطلقنا.

فى بعض الأحيان يتضح أن الكاتب هو الذى يعرض نفسه لهذا الإذلال. كنت أخرج فيلماً يحتاج إلى جعل الحوار أكثر فصاحة ووضوحاً فى الإلقاء لكى يساعد فى تجسيد الشخصية الرئيسة، وكان هناك نجم كبير جداً آخر متعلقًا بسيناريو ويريد أن يمثله، قلت للكاتب إنه برغم أن الممثل مذهل، فإننى لست متأكداً أنه يمكن أن يؤدى هذا النوع من الحوار. أصيب الكاتب بالشحوب عندما قلت إننى سوف أطلب من الممثل أن يقوم لى بتجربة إلقاء. اتصلت بالممثل، وأخبرته أن من الأفضل لكلينا أن نقرأ السيناريو بصوت عالٍ، وحددنا موعداً.

أغلقت السماعة، واقترب منى الكاتب – الذى كان أيضاً منتج الفيلم – بمزيج من الرهبة والانزعاج، والأكثر هو الانزعاج الذى وصل إلى درجة التهديد، وبصوت يجعل زعيم عصابة للمافيا يبدو مثل ملاك قال لى: "هل تعلم أنك إذا رفضته فسوف يستغنى

عنك الاستوديو!". لقد كان يريد صنع هذا الفيلم بأية وسيلة، حتى لو كان ذلك على حساب تدمير ما كتبه.

قام الممثل بالقراءة، ووافق على أن الدور غير ملائم له، وتركنا دون أية مشاعر سلبية على الإطلاق. في الحقيقة أننا قمنا بصنع فيلم سوياً بعد ذلك بسنوات، لكننى لم أعمل قط مع هذا الكاتب مرة أخرى.

عندما كنا نصنع "شبكة التليفزيون"، كان بادى تشايفسكى يعرف ما يريد، فبصرف النظر عن كل الصعوبات التى نواجهها حتى موافقة الاستوديو على صنع الفيلم، فقد عرفت أنه ليس مستعداً على الإطلاق لإعادة كتابة قد يطلبها أحد النجوم. وكنت قد سمعت أيضاً أن فاى دوناواى صعبة فى التعامل معها. (اتضح لى أن ذلك غير صحيح على الإطلاق، لقد كانت ممثلة متفانية ومدهشة). وكما يحدث دائماً، إذا كانت هناك مشكلة محتملة، فإننى أفضل أن أناقشها قبل أن نبدأ؛ لذلك أعطيت لها موعداً. وقبل أن أصل إلى شقتها، قلت لها فى الممر: "أعرف أن أول شىء سوف تسألينني عنه: ما هى نقاط ضعفها؟ لا تسألى هذا السؤال، فليست لديها نقاط ضعف". بدت مصدومة. وأكملت: "وحتى لو حاولت تمرير ذلك فى أدائك، فسوف أتخلص من ذلك فى غرفة المونتاج لذلك سوف يكون جهداً ضائعاً"، ثم توقفت فاى لثانية، ثم انفجرت فى الضحك. بعد عشر دقائق كنت أرجوها أن تقوم بالدور؛ وافقت، ولم تحاول أبداً أن تبدو عاطفية فى الدور، وحصلت على جائزة الأوسكار. إن ما أريد الإشارة إليه هو أن من المهم جداً دراسة هذه الأشياء جيداً مقدماً، حتى إذا ظهرت خلافات يمكنك أن تقول ببساطة: "هذا هو السيناريو الذى وافق عليه كلانا؛ لذلك فلنقم بصنعه".

وكما تدرك الآن، فإننى أفضل أن يكون المؤلف موجوداً خلال البروفات. الكلمات مهمة، ومعظم الممثلين ليسوا كتاباً، ومعظم المخرجين أيضاً. لقد نجحت الارتجالات فى "بعد ظهر يوم لعين" لأننى أردت من الممثلين أن يكونوا أنفسهم، ولا يشخصوا

الشخصيات. إننى فى العادة أستخدم الارتجالات باعتبارها "تكنيك" تمثيل، وليس مصدراً للحوار. وإذا كان الممثل يجد صعوبة فى الإمساك بالصدق العاطفى لمشهد، يمكن أن تكون البروفات ذات قيمة لا تقدر. لكن ذلك الأمر يخص الحدود.

إن أغلب الكتاب تعودوا على الإهمال حتى أنهم يصابون بدهشة كبيرة لأننى أريدهم فى البروفات. لمرتين فقط كان لذلك رد فعل سلبى. فى إحدى المرات وقع الكاتب فى حب الممثلة الرئيسة، وأظهر حبه بمحاولة جعلها تشعر بعدم الاطمئنان بقدر الإمكان، على أمل أن تطلب منه أن يساعدها فى دورها خلال الليل. شكت لى، واضطررت أن أطلب منه الرحيل. فى المرة الثانية كان هناك كاتب مستعد للتنازل عن أى شىء كتبه لعل النجم يمكن أن يطلبه فى مرة قادمة يحتاج فيها لإعادة كتابة سيناريو. كان النجم إذا سأل سؤالاً بسيطاً مثل "لست متأكداً إذا ما كان الوقت من اليوم واضحاً هنا"، فإن الكاتب يذهب إلى أسفل، ونسمع صوت الطرق على آلته الكاتبة المحمولة، ثم يعود وقد أعاد كتابة المشهد وهو يقع فى مصنع للساعات. أصبت بالضيق. وبدأ الممثلون فى الإشارة إليه على أنه "تحت الطلب"، وفى نهاية الأسبوع أخبرته أن السيناريو قد تجمد وأنه يستطيع العودة إلى المنزل.

لكن العديد من علاقاتى مع الكتاب كانت على العكس تماماً. إن احترامى لهم يصبح عظيماً خلال وقت العمل، حتى أننى أريدهم فى كل عنصر من عناصر صناعة الفيلم. كان تشايفسكى - وهو أيضاً منتج "شبكة التليفزيون" - موهبة هائلة. ففيما وراء الظاهر الكوميدى كان هناك شخص مرح بحق، كانت سخريته فى جانب منها تظاهراً، لكن جرعة مفيدة من البارانويا كانت موجودة أيضاً فى شخصيته. لقد أخبرنى أن "شبكة التليفزيون" تم صنعها فقط لأنها كانت جزءاً من تسوية لدعوى قضائية كان قد رفعها. ولا أعرف إذا كان ذلك حقيقياً، لكنه كان بالفعل مشاكساً يرفع دعاوى كثيرة، وكانت إجابته على الصراعات فى حالات كثيرة هى: "هل يمكننى أن أرفع دعوى؟".

لقد كان رجلاً شديد العناية والاهتمام بعمله وبإسرائيل. عندما كنا نقوم باختيار الممثلين اقترحت اسم فانيسا ريدجريف، فقال إنه لا يريدها. قلت له: "إنها أفضل ممثلة فى العالم الناطق بالإنجليزية!"، فقال لى: "إنها تناصر منظمة التحرير الفلسطينية"، فقلت له: "إنك تضع قوائم سوداء بهذه الطريقة!"، فقال: "ليس عندما يضعها يهودى لغير يهودى".

ومن الواضح أنه كان يعرف عن الكوميديا أكثر مما كنت أعلم. فى مشهد كان هوارد بيل يتجول فى المبنى كما لو أن به مسًّا من الجنون، مرتديًا بيجامته ومعطف المطر، وهو يتمتم ويهذى، وكان للحارس سطر من الحوار بينما يفتح الباب: "متأكد يا مستر بيل". بطريقتى الثقيلة أخبرت الحارس أن يستوعب حالة بيتر فينش "المبهدلة" ثم يسخر منه وهو يقول جملة الحوار.لكن بادى همس لى: "هذا هو التليفزيون، إنه حتى لم يلاحظه". وكان على حق، وحصلت جملة الحوار على الضحك الذى كانت تستحقه، وما كانت لتكون مضحكة لو ألقيت بطريقتى.

لكن مشهد مكتوب وممثل على نحو مدهش حيث ويليام هولدين يخبر بياتريس ستريت أنه فى حالة حب مع شخص آخر، وبدأ بادى فى إبداء ملاحظة لى، رفعت يدى وقلت له: "لو تسمح يا بادى، أنا أعرف عن الطلاق أكثر منك".

كانت لنا علاقة أخذ وعطاء مدهشة خلال وقت البروفات ووقت التصوير. لم تكن هناك مشكلات من القراءة الأولى للسيناريو وحتى افتتاح عرض الفيلم. كان بادى يأتى لمشاهدة اللقطات اليومية لليوم السابق، كما دعوته لغرفة المونتاج. كان سعيداً إلى أقصى درجة حتى تلك اللحظة، لكنه لم يستمر فى تلك المرحلة، فبعد النسخة الخشنة الأولى للفيلم، جلسنا سويًا ومعنا السيناريو، واختصرنا حوالى عشر دقائق من الحوار، وكان هذا هو كل الأمر.

عندما أنظر حولى إلى بعض عبثيات حياتنا فى الأزمنة البشعة التى نحياها، أتساءل أحيانًا ماذا قد يصنع بادى حيالها؟! كان سيتاح له الكثير لكى يكتب عنه. إننى أفتقده كل يوم.

هناك تجربة مدهشة أخرى كانت العمل مع إدجار دكتورو فى فيلم "دانييل". منذ بضع سنوات مضت، تلقيت دعوة إلى باريس حيث سيقام أسبوع لأفلامى فى السينماتيك. وفى العشاء بعد العرض، كان العديد من المخرجين الفرنسيين يشكون من ندرة الكتاب. أشرت برقة بقدر إمكانى أن ذلك قد يكون خطأ، فبسبب الكلام الفارغ عن "نظرية المؤلف"، فإن معظم الكتاب الذين يحترمون أنفسهم يقاومون بالطبع التورط فى فيلم. وقلت إنه ليس لدينا فقط فى أمريكا كتاب سيناريو مدهشون، بل إن بعضًا من أرقى الروائيين مهتمون بكتابة الأفلام. هناك دكتورو، بيل ستايرون، دون دى ليللو، نورمان ميلر، جيمس سولتر، وجون إيرفينج كتبوا سيناريوهات، سواء سيناريوهات أصلية أو معدة عن رواياتهم. وكان إدجار دكتورو أحد أمثلتى فى هذا الشأن. لقد كتب سيناريو لروايته "سفر دانيال" قبل سبع سنوات على الأقل من حصولنا على المال لصنع الفيلم. كنت قد قرأت الرواية من قبل، واعتقدت أنه أحد أفضل السيناريوهات التى شاهدتها. وعبر السنوات، وعندما كان استوديو يتفق معى لصنع فيلم، كنت أقدم "دانييل" كفيلم ثانٍ. وأخيراً ظهر رجل مدهش يدعى جون هيمان، إنه واحد من أقوى الرجال وراء تمويل الاستوديوهات، إنه يعرف كيف يدبر التمويل من خلال بنك بريطانى، مسجل فى جزر الباهاما الذى سوف يرسل المال إلى شركة باراماونت على مركب مسجل فى باناما، وهكذا يكسب الجميع المال. وعندما دخل الصناعة بنفسه، أرسل لى سيناريو اعتقدت أنه رائع، وبالتالى أرسلت له "دانييل" الذى أحبه، وأخيراً سوف نصنع الفيلم.

كان دكتورو مأخوذاً من الدهشة، برغم أنه قلق حول إذا ما كان الفيلم سوف يتعرض للتشويه عند إرساله إلى شركة من أجل العرض. قلت له إن ذلك مستحيل لأن عقدى ينص على حقى فى تقرير النسخة النهائية التى لا يمكن أن تمس فى أى عنصر سمعى أو بصرى. ذلك هو آخر شىء يريده أى استوديو أن يتخلى عنه؛ لذلك فإن من الصعب جداً أن يكون لمخرج مثل هذا الحق مثلى. لقد كان لى الحق فى النسخة

النهائية منذ سنوات طويلة، منذ "جريمة قتل فى قطار الشرق السريع" ولا أعتقد أنه كان هناك حينئذٍ أكثر من عشرة مخرجين لديهم هذا الحق. قبل أن نبدأ بروفات "دانييل" طلب منى إدجار أن يشاركنى فى حق النسخة النهائية. شرحت له كيف أن ذلك من أصعب الأشياء التى يمكن أن يحققها مخرج؛ لذلك كانت بالغة القيمة. كما أخبرته أن عقود المخرجين يتم بناؤها دائمًا على العقود السابقة، وإننى إذا شاركته حق النسخة النهائية سوف أواجه متطلبات مماثلة فى المستقبل، وفى لمح البصر كان ما حققته فى عشرين فيلمًا سوف يتبدد.

ومع ذلك وعدته أن شيئًا مما لا يقرأه سوف يظهر على الشاشة، وذلك سوف يكون حقه وحده. إنه من أرفع الروائيين، وأعلم كم أن "سفر دانيال" قريب إلى قلبه. إنه كتب السيناريو دون أى تأكيد أنه سوف يتم تنفيذه. وها هو الآن - للمرة الأولى - يدخل فى مشروع جماعى. لقد كتب مسرحية أخرجها مايك نيكولز، لكنه ألفها كمسرحية، ولم تكن إعدادًا عن عمل سابق.

تقبل إدجار تفسيرى، وبدأنا العمل. كان موجودًا عند اختيار الممثلين، والبروفات، والتصوير حينما أراد. فى أول يوم للتصوير صورت مشهده المدهش حيث يتم حمل الأطفال عاليًا فى الزحام فى حملة جمع المال لوالدهم. كان لدى ست كاميرات وخمسة آلاف كومبارس. نظرت إليه قبل دوران الكاميرات مباشرة، كان يبكى. لقد انتظر تلك اللحظة زمنا طويلاً.

وكان موجودًا عند مشاهدة اللقطات اليومية. وطلبت منه أن ينضم لنا فى المونتاج، وكانت تلك هى المرة الثانية التى أفعل فيها ذلك مع كاتب. كان الفيلم صعبًا فى مونتاجه لأن دكتورو فى كلٍّ من الرواية والسيناريو قام بتحطيم الزمن؛ لذلك فإن السرد فى الماضى، والحاضر، وخارج الزمن، كان مختلطًا عند المتفرج. تجادلنا معًا، وتناقشنا، وتساءلنا، وشككنا، وشعرنا بالتعب، أو الابتهاج، أو الإحباط. ومضينا معًا فى إعداد الدعاية لافتتاح الفيلم. كان تعاونًا من الطراز الأول بالنسبة لى، ولإدجار. وبرغم فشل الفيلم نقديًا وتجاريًا، فإننى أعتقد أنه من أفضل الأفلام التى صنعتها.

إننى عادة لا أدعو الكاتب إلى اللقطات اليومية أو المونتاج لأسباب سوف أناقشها فى الفصل الأخير. لكن لو كان ذلك ممكنًا فإننى أريد أن يرى الكاتب النسخة المونتاجية الأولى التى يكون فيها دائمًا زمن سوف يتم اختصاره. ويمكن لمعظم الكتاب إدراك التكرارات فى أعمالهم. فبسبب الكاميرا، فإن بعض ما تمت كتابته سوف يتضح سريعًا. وفى النسخة النهائية الأكثر تهذيبًا، يجب حذف أى ازدواج. ويمكن أن يكون الكاتب مفيدًا فى هذه العملية.

بمعنى ما، فإن الفيلم تظل تعاد كتابته على الدوام. والإسهامات العديدة للمخرجين والممثلين، والموسيقى، والصوت، والكاميرا، والديكور، والمونتاج تكون من القوة بحيث إن الفيلم يظل يتغير دائمًا. إن كل هذه العوامل تضيف استطرادات، تزيد أو تنقص من الوضوح، وتغير الطابع المزاجى، أو تغير من توازن القصة. إن الأمر يشبه كما لو أنك تراقب عمودًا من الماء يظل لونه يتغير بتغيير الصبغات المضافة. وأعتقد أن من المهم للكاتب أن يفهم والأهم أن يستمتع بهذه العملية. إنها حتمية فى الأفلام، طالما استمر الحفاظ على القصد الأساسى، ويجب الترحيب بالعناصر الجديدة.

ذكرت فى بداية هذا الفصل أنه فى أفضل الأفلام يظهر قصد ثالث لم يتوقعه أو يتنبأ به الكاتب ولا المخرج. أنا لا أعرف لماذا يحدث ذلك؟! لكنه يحدث. ففى كل فيلم صنعته وشعرت أنه جيد جدًا، كانت هناك سبيكة غريبة يتم الوصول إليها وتدهش كلاً من الكاتب والمخرج. تلك هى المفاجأة التى تحدث عنها أرثر ميللر. بالطبع فإن القصد الأصلى لايزال موجودًا، لكن كل الإسهامات الغريبة من الأقسام المختلفة تضيف محصلة أكثر بكثير من مجموع هذه الإسهامات. إن صناعة الفيلم تشبه إلى حد كبير عمل الأوركسترا؛ إن إضافة الهارمونيات المتعددة يمكن أن يغير، ويعمق، ويوضح، طبيعة التيمة الموسيقية.

بهذا المعنى، فإن المهرج يكتب عندما يصنع فيلمًا. لكننى أعتقد أن من المهم أن نبقى على الكلمات محددة، فالكتابة هى الكتابة. أحيانًا يضع الكاتب توجيهاته فى

السيناريو، فهو يعطى وصفًا مطولاً للشخصيات والديكور، وقد يكتب أيضًا توجيهات عن لقطات قريبة، ولقطات عامة، وتوجيهات أخرى للكاميرا. إننى أقرأ ذلك بعناية، لأنها انعكاس لقصد الكاتب. قد أطبقها حرفيًا، أو أجد طريقة مختلفة تمامًا للتعبير عن نفس القصد. الكتابة تكون عن البناء والكلمات، لكن العملية التى كنت أصفها - أن المحصلة أكبر من مجموع الأجزاء - فتتم صياغتها بواسطة المخرج. الكتابة والإخراج موهبتان مختلفتان.

يمكن للبعض القيام بهما معًا، لكننى لم أعرف شخصًا قط ليس أفضل فى إحداهما عن الأخرى. فبالنسبة لى، كان جون مانكفيتش دائمًا كاتبًا أفضل من كونه مخرجًا. كما كان جون هيستون مخرجًا ذكيًا - وربما عبقريًا - كما كان يكتب جيدًا أيضًا. من الصعب أن أتحدث عن مخرجين لا أنطق بلغتهم. لن أنسى قط صدمتى مع "نقطة زابريسكى" Zabriskie Point الفيلم الأول لأنطونيونى بالإنجليزية. لقد كنت أحب أعماله دائمًا، ومازلت أحب ما صنعه من ناحية الإخراج، لكن اللغة فى الفيلم كانت مشكلة حقيقية.

ومعظم الكتاب الذين تحولوا إلى الإخراج فعلوا ذلك لحماية تكامل أعمالهم التى كانت تنتهك مرات عديدة على أيدى مخرجين ليست عندهم أية فكرة عما كانوا يفعلون؛ لذلك تحول هؤلاء الكتاب للإخراج دفاعًا عن النفس. لقد كتب سيناريوهين: "أمير المدينة" بالتعاون مع جاى بريسون ألين، و"س و ج"، وذلك لأننى كنت قريبًا بشكل خاص للقصتين، وشعرت أننى أعرف الشخصيات. ومع ذلك فإننى أعتبر نفسى مخرجًا، ولست كاتبًا. هناك سحر قوى أن تكون كاتبًا، ومازلت أندهش منه.

أخيرًا؛ يجب أن أعترف أن الاقتراب من الكتاب قد يكون خادعًا إلى حد ما، فهناك حالات يصبح فيها الكاتب مصدر إزعاج (أنا متأكد أن هناك كتابًا لديهم نفس الشعور تجاهى). وفى بعض الأحيان يقبلون العمل لكى يكسبوا المال (وأنا أفعل ذلك أيضًا)، أو لكى يعملوا بدلاً من البقاء دون عمل (وأنا أفعل ذلك أيضًا). وأنا على يقين

من أننى إذا أردت كاتبًا جديداً ليعدل السيناريو، فسوف يسمح لى الاستوديو أو المنتج بذلك، لكننى فعلت هذا مرة واحدة. إن النسخة المونتاجية النهائية مصدر كبير للأمان. يمكننى أن أحذف مشهداً أو سطر حوار لا أحبه، أو لم أكن أحبه منذ البداية. وقد حدث ذلك أكثر من مرة، لكنه لا يحدث دائمًا. ولأن المخرج هو الذى يقول "اطبع"، فإن له سلطة وقوة كبيرة، لكن أفضل النتائج تأتى عندما لا يضطر لاستخدام هذه السلطة.

الفصل الثالث

الأسلوب

أكثر كلمة أسيء استعمالها بعد كلمة الحب

منذ زمن ليس بعيداً تماماً، قرأت مقالاً نقدياً عن فيلم "طريق كارليتو" Carlito's Way، من إخراج برايان دى بالما. كان الناقد معجباً بأفلامه مثلى، وكتب الناقد أن دى بالما وجد أسلوباً بصرياً مثالياً للتراجيديا. لكن هنا تكمن المشكلة، ففيلم "طريق كارليتو" ليس تراجيديا. وفى نفس المقال كتب الناقد أن الفيلم كان "قطعة تقليدية من النمط الفيلمى"، وأضاف أنه "ليست هناك طريقة بالفعل فى التفكير فى هذا الفيلم باعتباره عملاً متسقاً موحداً"، وقال إن الفيلم "مادة تجارية خشنة".

إذا كان دى بالما قد وجد "التكنيك البصرى المثالى لكى يعبر عن الخط القاسى للتراجيديا" فى الفيلم، ماذا كان عليه أن يجد لكى يحول "أوديب ملكاً" أو "هاملت" إلى الشاشة؟

إن مشكلتى ليست مع دى بالما أو حتى مع الفيلم، لكنها مع الناقد.

فمناقشة الأسلوب باعتباره شيئاً منفصلاً تماماً عن مضمون الفيلم، هذه المناقشة تصيبنى بالجنون. إن الشكل يتبع الوظيفة فى الفن والأفلام أيضاً. إننى أدرك أن هناك الكثير من الأعمال الفنية بلغت من الجمال حداً لا يحتاج إلى تبرير. ولعل بعض الأفلام لم ترد إلا أن تكون جميلة، أو أن تكون تدريباً بصرياً أو تجربة بصرية، وقد تكون

النتائج عميقة العاطفة لأن من المفترض فى هذه الأفلام أن تكون جميلة فقط. لكن دعنا لا نبدأ فى استخدام مصطلحات طنانة مثل "التكنيك البصرى المثالى للتراجيديا".

صنع أى فيلم هو دائمًا حول حكاية قصة. بعض الأفلام تحكى قصة وتتركك مع إحساس، وبعضها الآخر تحكى قصة وتتركك مع إحساس وتعطيك فكرة، وتكشف شيئًا عن نفسك وعن الآخرين. ومن المؤكد أن الطريقة التى تحكى بها قصة يجب أن تكون على علاقة ما بما تحكى عنه القصة.

وهذا هو الأسلوب: الطريقة التى تحكى بها قصة معينة. بعد القرار الحاسم الأول ("عن أى شىء تدور القصة؟")، يأتى القرار الثانى الأكثر أهمية: الآن وقد عرفت عن ماذا تدور القصة، كيف سوف أحكيها؟، وهذا القرار سوف يؤثر فى كل قسم يشترك فى الفيلم الذى على وشك أن تصنعه.

دعنى أنفس عن غضبى أولاً، حتى أتخلص منه. يتحدث النقاد عن الأسلوب باعتباره شيئًا منفصلاً عن الفيلم، لأنهم يحتاجون إلى أن يكون الأسلوب واضحًا وبارزًا، لأنهم لا يرون حقًا. إذا كان الفيلم يشبه إعلانًا عن سيارة فورد أو مشروب كوكاكولا، فإنهم يعتقدون أن ذلك هو الأسلوب، وهو كذلك بالفعل. إنه يحاول أن يبيع لك شيئًا لا تحتاجه، وهو موجه أسلوبيًا إلى هذا الهدف. وبمجرد أن تظهر عدسة طويلة، فذلك هو "الأسلوب" (العدسة الطويلة تصور الأشياء أو الأشخاص البعيدين جدًا وتجعلهم قريبين. لكن بؤرتها بالغة الضحالة حتى أن كل شىء أمام أو خلف الشخص أو الشىء يكون مشوشًا ومن الصعب تمييزه. وسوف نتحدث بالتفصيل عن العدسات لاحقًا). من صيحات الاستحسان التى حيت فيلم ليلوش "رجل وامرأة" A Man and a Woman، ربما اعتقد البعض أن جان رينوار آخر قد وصل. إن قطعة رقيقة ورومانسية وممتعة تم الإعلان عنها باعتبارها فنًا لأن من السهل تحديدها على أنها شىء مختلف عن الواقعية. ليس من الصعب رؤية الأسلوب فى "جريمة قتل فى قطار الشرق السريع"، لكن لا يكاد يوجد ناقد حدد الأسلوبية فى "أمير المدينة". إنه أحد أكثر الأفلام

الأسلوبية التى صنعتها. استطاع كيروساوا أن يحدد هذا الأسلوب، ففى إحدى أكثر اللحظات إثارة فى حياتى الفنية، حدثنى عن جمال الكاميرا وجمال الفيلم. لكنه كان يعنى الجمال فى علاقته العضوية بمادة الفيلم. وهذه العلاقة بالنسبة لى هى التى تميز بين أصحاب الأساليب الحقيقيين، ومن يستخدمون الأسلوب لمجرد الزخرفة، ومن السهل تمييز هؤلاء الأخيرين، وهذا هو السبب فى أن النقاد يحبونهم كثيرًا. أخيرًا؛ نفست عن غضبى!

إن هذا يقودنى بالطبع إلى مقولة المؤلف حيث يقال إن أسلوب فلان موجود فى كل أفلامه. بالطبع أسلوبه موجود، فهو الذى أخرج هذه الأفلام. إن أحد أسباب الإعجاب بهيتشكوك – وهو إعجاب يستحقه – هو أن أسلوبه الشخصى كان من الممكن لمسه بقوة فى كل أفلامه. لكن من المهم إدراك لماذا؟ لقد كان فى جوهره يصنع نفس الفيلم دائمًا. القصص كانت مختلفة، لكن النمط الفيلمى هو نفسه: ميلودراما عليها طبقة من الكوميديا الخفيفة، ويلعبها أكثر الممثلين بهاء (وأكثرهم جماهيرية فى زمن صنع الفيلم)، ويتم تصويرها عادة بواسطة نفس المصور، مع موسيقى ألفها نفس المؤلف الموسيقى. كان فريق هيتشكوك متاحًا فى كل فيلم؛ لذلك أنت على حق حين تقول إن لديه أسلوبًا مميزًا. لقد كانت "كيف؟" يصنع الفيلم هى نفسها، لأن "ما" كان يصنعه هو نفسه دائمًا. ليس هذا نقدًا بأية حال، إننى أستمتع بالفرجة على أفلامه أكثر من الذين يطلق عليهم مخرجون جادون. إننى أقول فقط إنه مع هيتشكوك فإن الشكل يتبع الوظيفة، أو ربما كان الأمر على العكس. لعله اختار موضوعات تلائم قوته، أو ما كان يعرف بأنه "أسلوبه".

الآن نصل إلى النظرية التالية التى أسيئ فهمها. "ماذا عن ماتيس؟ إنك تستطيع أن تميز ماتيس دائمًا". بالطبع إنك تستطيع، فهذا عمل شخص واحد يعمل وحده! لكن المخرجين السينمائيين لا يعملون وحدهم. سوف يكون هناك فارق بصرى إذا عملنا مع المصور (أ) أو المصور (ب)، ومصمم الإنتاج (ج) أو (د). لقد حاولت أن أعمل فى

العديد من الأنماط الفيلمية بقدر الإمكان، واخترت المصورين أو المؤلفين الموسيقيين بنفس الطريقة التى أختار بها الممثلين: هل هم الملائمون للفيلم؟ إن بوريس كاوفمان - الذى عملت معه فى ثمانية أفلام - كان مصوراً درامياً عظيماً، وصنعنا أفلاماً رائعة معاً مثل "١٢ رجلاً غاضباً"، "صاحب محل الرهونات"، "النوع الهارب". لكن عندما كنت أحتاج إلى لمسة أخف كنا ندخل فى مشكلات. لقد صنعنا معاً فيلماً رومانسياً خفيفاً هو "ذلك النوع من النساء" لكنه فشل على المستوى البصرى، وكلٌ من "الفرقة" و"وداعاً أيها الرجل الشجاع" عانى لأنه من الناحية الفوتوغرافية كان بالغ الثقل، ولم يستطع بوريس أن يخففه بالمعنى الحرفى للكلمة؛ (كانت هناك أسباب لإحساسه بثقل قلبه). والأفلام التى كان ملائماً لها، "على رصيف الميناء" On the Waterfront، و"بيبى دول" Baby Doll، كانت من بين أرفع أفلام الأبيض والأسود التى تم صنعها.

لقد عملت فى آخر عشرة أفلام لى مع نفس المصور، وهو أندريه بارتكوياك؛ لأن مجاله واسع بشكل لا يصدق. لكن هناك على قائمة سرية أحتفظ بها أربعة أو خمسة مصورين أود أن أعمل معهم فى حالة حصولى على سيناريوهات من نوع معين. وبقدر تنوع أعمال أندريه معى، فإن عمله يأخذ بعداً مختلفاً تماماً عندما يعمل بشكل مدهش مع جون هيوستون فى "شرف بريزى" Prizzi's Honor، أو مع جويل شوماخر فى "السقوط" Falling Down.

إن الأسلوب الجيد بالنسبة لى هو الأسلوب غير المرئى. إنه الأسلوب الذى يتم الإحساس به. إن أسلوب كيروساوا فى فيلم "ران" Ran مختلف تماماً عن الأسلوب فى "الساموراى السبعة" The Seven Samurai أو "أحلام كيروساوا" Kurosawa's Dream ، ومع ذلك فإن من المؤكد أنها أفلام كيروساوا. ومن الناحية الأسلوبية فإن "نهاية العالم الآن" Apocalypse Now و"الأب الروحى" God Father فى جزأيه، ليس بينهما شىء مشترك، مع أنها جميعاً أفلام فرانسيس فورد كوبولا. وأحد مصادر الفروق البصرية

الكبيرة فى هذه الأفلام هو المصور، فقد قام فيتوريو ستورارو بتصوير الفيلم الأول، وجوردون ويليس بتصوير الأخيرين.

إن أى فيلم هو بالتحديد خلق فنى، مصنوع بواسطة أناس تجمعوا لاكتشاف قصة، والقصص تأخذ أشكالاً مختلفة. هناك أربعة أشكال رئيسة لحكاية القصص: التراجيديا، والدراما، والكوميديا، والفارس. وليس هناك شكل مطلق منها. فى فيلم "أضواء المدينة" City Lights انتقل شابلن من شكل إلى آخر برشاقة تجعلك غير واعٍ أبدًا فى أى شكل منها أنت. علاوة على ذلك فإن هناك تقسيمات فرعية للدراما والكوميديا. هناك فى الدراما النزعة الطبيعية ("بعد ظهر يوم لعين") والواقعية ("سيربيكو")، وفى الكوميديا هناك الكوميديا الراقية ("قصة فيلادلفيا" The Philadel- phia Story) والكوميديا المنخفضة ("أبوت وكوستيللو يقابلان ما تسميه" Abbot and Costello Meet You Name It). وبعض الأفلام تحتوى بشكل متعمد على أكثر من شكل، ففيلم "عناقيد الغضب" مزيج من الواقعية والتراجيديا، وفيلم "السروج المشتعلة" Blazing Saddles مزيج من الكوميديا المنخفضة والفارس. ليست تلك عناصر دقيقة يمكن قياس كميتها، وفى الكثير من الأحيان تتداخل. وما أحاول دائمًا تحديده هو المنطقة العامة التى أعتقد أن الفيلم ينتمى إليها؛ لأن الخطوة الأولى فى العثور على الأسلوب هى أن أبدأ تضييق الخيارات التى يجب علىّ اتخاذها.

وعندما تبدأ عملية الاختصار تلك، تحدث ظاهرة مثيرة للاهتمام. من الواضح أن الفيلم يبدأ فى أن يصبح أكثر أسلوبية، والمزيد من الأسلوبية يمكن أن يكشف عن حقيقة أكثر عمقًا. وفيلم كارل دريير "آلام جان دارك" The Passions of Joan of Arc مثال دقيق على ذلك. لقد تم صنع الفيلم من خلال مفردات محدودة جدًا (شديدة الأسلوبية). وعندما تم اختزال مدى اللغة البصرية، اتخذ الفيلمان مضامين أكثر اتساعًا. وأخيرًا فإن لقطة قريبة بسيطة للممثلة فالكونيتى فى لحظات معاناة جان دارك الأخيرة تقول كل شىء: الحرب، الموت، الدين، التسامى.

وكلما كانت الاختيارات أكثر تحديداً وحدوداً؛ تصبح النتائج أكثر عالمية واتساعاً.

ولكي نمضي حرفيًا من المتسامي إلى المضحك، فإن هوليوود تعتقد عادة أن العالمية تعني التعميم. منذ سنوات عديدة مضت أردت بشدة أن أخرج فيلمًا يدعى "نجمة الصباح مارجوري"، كان عالمًا أعرفه جيداً، وأعجبت بالسيناريو خاصة لأنه يحكي عن حياة الطبقة المتوسطة اليهودية في نيويورك. أخذت الطائرة ذات صباح إلى كاليفورنيا لاجتماع مع جاك وارنر، وعندما دخلت إلى مكتبه رأيت اسكتشات لمشاهد للمنتجع اليهودي حيث تقع معظم أحداث الفيلم، وكان مصمم الإنتاج ديك سيلبيرت موجوداً. كنا قد عملنا سويًا، وبدت الاسكتشات كما لو كان المنتجع كله في بيفرلي هيلز أو برينتوود. قلت لديك إنني لم أرَ قط معسكراً يشبه هذا، فقال: "إذا أردت أن يبدو حقيقيًا..."، واختفى. عند ذلك قفز جاك وارنر قائلاً: "خذ بالك يا سيدني إننا لا نريد فيلمًا ذا جاذبية محدودة، نريد شيئًا أكثر عالمية". قلت له: "هذا يعني أنك لن تختار أي ممثلين يهود، صح؟"، وكنت على متن طائرة الثالثة عائداً.

بالنسبة لي، فإن تحديد أسلوب الفيلم يحدث بإحدى ثلاث طرق. في بعض الأحيان يكون من خلال عملية حذف: ليس هذا ولا ذاك. إن هذا ما حدث في "أمير المدينة" مثلاً. وكما قلت سابقًا، فإن ما يدور حول الفيلم كان في عالم من الأسرار فإن مظهر الأشياء هو غير حقيقتها. سوف أناقش في فصول تالية كيف يؤثر ذلك على الكاميرا والديكورات والأزياء والمونتاج، ... إلخ، لكن البداية هي أن التيمة تحذف اختيارات أسلوبية معينة. وحتى لو كانت قصة حقيقية، فإن الفيلم لن يكون ذا نزعة طبيعية، فالنزعة الطبيعية تعني الاقتراب من السينما التسجيلية، ولم تكن تلك قصة ذات بناء تقليدي، حيث تمشي الشخصية الرئيسة من أ إلى ب إلى ج، وتنتصر أو تنهزم بمعانٍ مطلقة. ففي الحقيقة أن الغموض على كل المستويات كان أحد أكثر الأشياء إثارة فيها. بل إنني لم أكن أعرف ما هو شعوري حيال الشخصية الرئيسة: هل هو بطل أم شرير؟ لم أجد الإجابة قط حتى رأيت الفيلم بعد اكتماله. لقد كان الأخيار

أشراراً فى أوقات كثيرة، والعكس صحيح. لم تكن قصة متخيلة، ومع ذلك فإن المسائل الأخلاقية كانت أكبر من كثير من الأحداث فى الحياة الحقيقية. لم أكن متأكداً إذا ما كنا على أرض الدراما أم أرض المأساة. وعرفت أننى يجب أن أنتهى فى مكان ما بينهما، أكثر ميلاً إلى التراجيديا. كان من الممكن للدموع أن تكون سهلة تماماً فى هذا الفيلم. ولايزال التعريف الكلاسيكى للتراجيديا سارياً؛ الشفقة والرعب أو الرهبة، والتى تصل إلى التطهير. وهذا الإحساس من الرهبة يتطلب مسافة معينة. من الصعب أن ترهب شخصاً ما تعرفه جيداً. وكان أول شىء يتأثر بذلك هو اختيار الممثلين، فإذاً من يلعب الشخصية الرئيسة دانى تشيللو هو دى نيرو أو باتشينو، سوف يختفى كل الغموض. إن النجوم بطبيعتهم يشجعون المتفرج على التوحد معهم، إنك تتعاطف معهم على الفور، حتى لو كانوا يقومون بأدوار الوحوش. إن نجماً كبيراً سوف يضر الفيلم من مجرد الإعلانات. اخترت ممثلاً ممتازاً لأنه غير معروف على نطاق واسع، وهو تريت ويليامز. قد يضر ذلك بتجارية الفيلم، لكنه كان الاختيار الصحيح من الناحية الدرامية. ثم ذهبت إلى مدى أبعد، فاخترت العديد من الوجوه الجديدة بقدر الإمكان، وإذا كان هناك ممثل قام بتمثيل العديد من الأفلام، لم أقم باختياره. وفى الحقيقة، فإنه فى أول مرة فى أفلامى كان هناك ٥٢ دوراً من بين ١٢٥ دور متكلم من "المدنيين" – الناس الذين لم يقوموا بالتمثيل من قبل. لقد أفاد ذلك فى منطقتين بشكل هائل: أولاً فى إبعاد المتفرج بعدم إعطائه ممثلين له معهم تداعيات، وثانياً: بإعطاء الفيلم "نزعة طبيعية" متنكرة سوف تتلاشى ببطء مع تقدم الفيلم فى أحداثه.

وفى تراجيديا حقيقية هى "رحلة اليوم الطويل إلى الليل" أخذت طريقاً معاكساً. كان علينا أن نحقق فى الفيلم الأبعاد المأساوية فى السيناريو. لم أرد مجرد نجوم، بل "عمالقة"، يجب أن يكونوا أفضل الممثلين – أفضل أعظم الممثلين إن أمكن – ولهم بالإضافة إلى ذلك هالة شخصية عظيمة. فكرت على الفور فى كاثرين هيبورن للدور المهم مارى تايرون، لكن لقائى الأول مع هيبورن لم يسر على ما يرام (سوف أحكى

بالتفصيل لاحقًا). شعرت أنها تناضل لكى تسود الموقف، وهو ما قد يؤدى إلى مشكلات خلال التصوير. وعندما غادرنا اللقاء، سألنى المنتج إيلى لاندو إذا ما كنت أريد أن أبحث عن شخص آخر، قلت له: "لا، إنها عظيمة. عندما تسقط مارى تايرون، يجب أن يكون الأمر كما لو أن شجرة بلوط ضخمة تسقط. سوف أتعامل مع أية مشكلات تظهر. فلنتفق معها". كان لرالف ريتشاردسون وجيسون روباردز أيضًا شخصيتان قويتان تدعمان مواهبهما اللامعة. أما دور دين ستوكويل فقد كان مكتوبًا على نحو ضعيف، لكنه من الناحية البصرية كان تجسيدًا لشاعر شاب معذب. وكان ذلك هو فريق الممثلين.

أحيانًا يكون أسلوب الفيلم واضحًا بعد أن أنتهى مباشرة من القراءة الأولى للسيناريو. وتلك هى الطريقة الثانية - والأسهل - لاتخاذ قرار بشأن الأسلوب، وفيلم "جريمة قتل فى قطار الشرق السريع" مثال على ذلك، كان ميلودراما ذا حبكة مدهشة، لكن له سمة أخرى أيضًا، وهى الحنين الرومانسى. ماذا يمكن أن يكون أكثر حنينًا أو رومانسية من فريق ممثلين كله من النجوم؟ لم يحدث هذا منذ سنوات، برغم أنه كان هناك عدد من أفلام كلها نجوم فى الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات. كانت الحبكة مدهشة لكنها معقدة. إذن ماذا يجعلك تنصت بانتباه أكثر من نجم يعطيك مفاتيح حل اللغز؟ وانتهينا إلى شون كونرى، وإنجريد بيرجمان، ولورين باكول، وجاكلين بيسيه، وفانيسا ريدجريف، وجون جيلجوود، ومايكل يورك، وويندى هيللر، وألبيرت فينى، وريتشارد ويدمارك، وراشيل روبرتس، وتونى بيركنز. وحتى الأدوار المساعدة تم التعامل معها باعتبارها أكبر من الحياة، فلدور صغير لطبيب، قمت باختيار جورج كولوريس، إنه ممثل محبوب، ومع ذلك فإنه يدفع فى أدائه ضعف العاطفة تمامًا، كان النجوم مساعدين فى جعل ما لا يمكن تصديقه قابلاً للتصديق.

هناك مثال آخر على معرفة الأسلوب بسرعة هو "بعد ظهر يوم لعين". فلأن مادة الموضوع كانت حينئذٍ صادمة، فإننى شعرت أن أول واجباتى هو جعل المتفرج يعلم أن

هذا قد حدث حقيقة. وهذا يفسر القسم الافتتاحى كله للفيلم. لقد ذهبنا بكاميرا خفية وصورنا كل حادثة عادية يمكن أن نصورها فى يوم قائظ فى أغسطس. وعندما قطعنا إلى باتشينو وجون جازال وجارى سبرينجر جالسين فى سيارة أمام البنك، بدوا كما لو أنهم مجرد لقطة لمجموعة من الناس، فى ذلك اليوم الصيف شديد الحرارة فى نيويورك. إنك حتى لم تكن تعلم أن القصة قد بدأت.

أما الطريقة الثالثة فهى عملية بطيئة من البحث، أين يظهر الأسلوب من التكرار الدائم للتيمة؟، إن المناقشات المستفيضة مع الكاتب، والمصور، ومصمم الإنتاج، والمونتير تسمح للأسلوب بمعنى ما أن يقدم نفسه. وفى أحد الأيام تعلم فجأة كيف تصنع الفيلم. حدث هذا مع فيلم "دانييل"، التيمة: من يدفع ثمن آلام والتزامات الآباء؟ الأبناء، الذين لم يختاروا قط هذه الآلام والالتزامات. علاوة على ذلك فإن الزمن كان مجزءًا. كان السيناريو يقفز فى الزمن إلى الأمام وإلى الخلف. وفى بعض الأحيان كنا فى الحاضر وأحيانًا نكون قبل عشرين عامًا، ثم خمسة أعوام قبلها، ثم عودة إلى الحاضر، ثم عودة إلى خمسة عشر عامًا سابقة. ما قدم نفسه كان إذا قمنا بفصل حياة الآباء عن حياة الأبناء سوف يظهر عالمان. حققنا ذلك من خلال استخدام لون الديكور، والفلاتر فى الكاميرا، وسرعة إيقاعات المونتاج. سوف أحلل ذلك فى الفصول القادمة، لكن الأمر الأساسى الآن هو أن سلسلة معقدة من المحاورات سمحت لنا أن نجد حلاً يعطى ثقلاً عاطفيًا لكل شخصية، ويحل القصة من ناحية التيمة، كما أنه يسمح للمتفرج بمعرفة أين هو فى الزمن.

هناك الكثير مما يقال عن الأسلوب فى الأفلام، لكننى سوف أترك ذلك للفصول القادمة التى يختص كل منها بعنصر بصرى أو سمعى من الفيلم. سألنى أحدهم ذات مرة ماذا يشبه صنع الفيلم؟. قلت له إنه يشبه صناعة لوحة من الفسيفساء، كل خطوة تشبه وضع قطعة صغيرة، تلونها، وتشكلها، وتصقلها بقدر ما تستطيع. سوف تقوم بستمائة أو سبعمائة خطوة مثل هذه، وربما ألف (يمكن أن يوجد هذا العدد من

الإعدادات فى فيلم واحد)، ثم تلصقها معًا، وتأمل فى أن تعطى ما كنت تخطط له، لكن إذا كنت تعرف ماذا سوف تبدو عليه لوحة الفسيفساء النهائية، فإن من الأفضل أن تعرف جيدًا ما تفعله فى كل خطوة.

عندما تكون جالسًا تتفرج على اللقطات اليومية التى تم التقاطها بالأمس، فإن أكبر مجاملة يمكن أن نقولها لبعضنا البعض:

"عمل جيد. نحن جميعًا نصنع نفس الفيلم". وهذا هو الأسلوب.

الفصل الرابع

الممثلون

هل من الممكن أن يكون الممثل خجولاً بحق؟

دعنى أطرح جانبًا كل المفاهيم المسبقة عن الممثلين: قطيع، مدلل، قليل الذكاء، يأخذ أجرًا أكثر مما يستحق، ذو هالة جنسية فيها مبالغة، شديد الأنانية، مزاجى، إلخ. إن الممثلين جزء مهم من أى فيلم. وفى أحيان كثيرة يكونون هم السبب فى أنك تذهب لتشاهد الفيلم (أتمنى أن يكون للمسرح نجوم لهم معجبون بنفس القدر من الإخلاص). إنهم فنانو أداء، وفنانو الأداء أشخاص معقدون.

إننى أحب الممثلين. إننى أحبهم لأنهم شجعان. وكل العمل الجيد يتطلب نوعًا من الكشف الذاتى. الموسيقى يوصل الأحاسيس من خلال الآلة التى يعزف عليها، والراقص من خلال حركات الجسد. وموهبة التمثيل هى إحدى المواهب حيث يتم توصيل أفكار وأحاسيس الممثل على الدوام إلى المتفرج. بكلمات أخرى فإن "الآلة" التى يعزف عليها الممثل هى ذاته، نفسه، أحاسيسه، ملامحه الجسمانية، دموعه، ضحكه، غضبه، رومانسيته، رقته، شره، ويجب أن يكون ذلك جميعه على الشاشة لكى نراه. إن هذا ليس سهلاً، بل إنه عادة ما يكون مؤلمًا.

هناك العديد من الممثلين يعيشون ينسخون الحياة بذكاء. كل تفصيلة سوف تكون مضبوطة، تمت العناية بها على نحو جميل. ومع ذلك فإن هناك شيئًا مفقودًا.

الشخصية ليست حية. إننى لا أريد الحياة منسوخة ومقلدة على الشاشة، إننى أريد حياة تم خلقها، والفرق يكمن فى درجة الكشف الذاتى للممثل.

لقد ذكرت سابقًا إلى أى حد أنا معجب بما فعله بول نيومان بحياته. إنه رجل شريف، وهو أيضًا له حياة خاصة جدًا. لقد عملنا معًا فى التليفزيون فى بداية الخمسينيات، وضعنا معًا مشهدًا قصيرًا فى الفيلم التسجيلى عن مارتين لوثركينج؛ لذلك عندما عملنا معًا فى "الحكم" أحسسنا بالراحة على الفور كلٌ تجاه الآخر. فى نهاية أسبوعين من البروفات، كان لدى سيناريو قرأناه من الجلدة للجلدة بدون انقطاع، ولم تكن هناك مشكلات كبرى، بل إنه بدا جيدًا جدًا، لكنه بدا أيضًا مسطحًا على نحو ما وفاتر. عندما انتهينا من عمل اليوم، سألت بول نيومان أن يبقى للحظة. قلت له إنه بينما بدت الأشياء واعدة، فإننا حقيقة لم نصل إلى المستوى العاطفى الذى يعرف كلانا أنه موجود فى سيناريو ديفيد ماميت. قلت له إن تشخيصه جيد لكنه لم يتطور إلى شخص حى يتنفس، هل هناك مشكلة؟ قال بول إنه لم يحفظ الحوار بعد، وعندما يحفظه فإن كل شىء سوف يتدفق على نحو أفضل. قلت له إننى لا أعتقد أنه الحوار، إن هناك عنصرًا محددًا فى شخصية فرانك جالفين لايزال غائبًا. أخبرته أننى لا أريد التدخل فى خصوصياته، لكنه يستطيع أن يختار إذا ما كان يكشف أو لا يكشف عن هذا الجانب من الشخصية، وبالتالى ذلك العنصر من ذاته. لم أستطع أن أساعده فى القرار. إننا نعيش بالقرب من بعضنا الآخر؛ لذلك ركبنا سويًا، وكانت التوصيلة فى هذه الليلة صامتة، كان بول يفكر. وفى يوم الاثنين، أتى بول إلى البروفة وتوهج، كان فائقًا، لقد اكتسبت شخصيته والفيلم حياة.

أعرف أن القرار بشأن الكشف عن جزء من ذاته بما تتطلبه الشخصية كان قرارًا مؤلمًا بالنسبة إليه، لكنه ممثل ملتزم، ورجل ملتزم. ولكى أجيب عن السؤال فى عنوان هذا الفصل أقول: نعم، إن بول رجل خجول بالفعل، وممثل مدهش، وسائق سيارة سباق، ورائع.

إذا كان ذلك الكشف الشخصى مؤلمًا هو الحال مع بول، حاول أن تتخيل إلى أى حد هو مؤلم بالنسبة للممثلات. إن من المطلوب منهن ليس فقط اتخاذ نفس الدرجة من الكشف عن الذات، لكن يتم التعامل معهن باعتبارهن سلعًا جنسية. قد يطلب منهن الكشف عن صدورهن و/ أو مؤخراتهن. وهن يعلمن أنه لابد أن يفقدن ثلاثة أو أربعة كيلوجرامات من وزنهن قبل بداية التصوير. قد يضطررن لحقن الكولاجين فى شفاههن، أو شفط الدهون من أفخاذهن، وتغيير لون الشعر وشكل الحواجب، وإزالة التجاعيد حول الرقبة، وكل ذلك قبل بداية البروفات. قد يتم قبولهن أو رفضهن على أساس جسمانى خالص قبل الحديث عن المشاعر والتشخيص. لابد أن فى ذلك نوعًا من الإذلال. وفوق كل ذلك فهن يعرفن أنه عند بلوغهن الأربعين أو الخامسة والأربعين سوف تكون لديهن عروض أقل كثيراً، ولن يكون فى مقدورهن الانتقال إلى أدوار أكبر فى السن كما يحدث مع الرجال. بالنسبة لريتشارد جير وهو فى الثانية والأربعين من العمر أن يشارك جوليا روبرتس فى عامها الثالث والعشرين، هو أمر مقبول تمامًا. لكن جرب العكس.

كنت أكره أن أترك قرار بول حتى التصوير الفعلى للفيلم. كان من الممكن أن ينتهى الأمر بنفس الطريقة، لكن ربما أيضًا لن يحدث ذلك، وكان الفيلم سيكون أضعف كثيراً. لقد كانت فترة البروفات هى التى أتاحت لنا وقتًا، ليس فقط لتحضير العناصر المادية للفيلم، وإنما لكى نطور الاقتراب الضرورى من الكشف العاطفى والخاص.

عادة ما أجرى البروفات لفترة أسبوعين. وتبعًا لتعقيد الشخصيات، نعمل أحيانًا لفترة أطول، أربعة أسابيع لفيلم "رحلة اليوم الطويل إلى الليل"، وثلاثة أسابيع لفيلم "الحكم".

وبشكل عام فإننا نقضى اليومين أو الثلاثة الأولى حول طاولة نتحدث حول السيناريو. وأول ما يجب تأسيسه بالطبع هو التيمة، ثم ندخل فى كل شخصية، وكل

مشهد، وكل جملة حوار. إنه تقريبًا نفس الوقت الذى كنت قد قضيته مع الكاتب. وسوف يكون لدىّ كل الممثلين الرئيسين فى البروفة. فى بعض الأحيان يكون لممثل مشهد مهم مع شخصية تظهر فقط فى مشهد واحد من الفيلم. سوف أطلب من ممثل الدور الصغير أن يحضر ليوم أو اثنين فى الأسبوع الثانى من البروفات، إننا نقرأ السيناريو دون توقف أولاً، ثم نقضى اليومين التاليين نحلل عناصره، وننتهى فى اليوم الثالث مع قراءة دون توقف مرة أخرى.

من السمات الخاصة المثيرة للاهتمام فى تلك القراءة الثانية دون توقف بعد ثلاثة أيام من البروفات أنها لا تكون جيدة مثل القراءة الأولى، وذلك لأن غرائز الممثلين كانت هى التى تقودهم فى اليوم الأول. لكن الغرائز تصاب بالتعب بسرعة فى التمثيل بسبب التكرار. إن طبيعة صنع الأفلام هى التكرار؛ لذلك فإن على المرء استخدام الأفعال التى تثير العاطفة ليعوض فقدان الغريزة. هذا هو ما استغرق يومين من المناقشات، بكلمات أخرى، فقد بدأنا فى استخدام التكنيك. وعندما وصلنا إلى تلك القراءة الثانية، كانت الغريزة قد استهلكت، لكن لم يكن لدينا الوقت الكافى للعثور على كل المؤثرات العاطفية التى يحتاجها الممثلون، وهذا هو السبب فى أن القراءة لم تكن جيدة تمامًا.

فى تلك الفترة ذاتها كنا نبحث عن إذا ما كانت هناك إعادة كتابة ضرورية. بدأنا فى الشعور إما بأن الانتقالات مفقودة فى الشخصية أو الحبكة، وإذا ما كانت كل المعلومات الضرورية يتم إعطاؤها بوضوح، وإذا ما كان الفيلم مفرطًا فى الطول، وإذا ما كان الحوار واضحًا ومعبراً بما فيه الكفاية. وإذا ما كان هناك عمل كثير مطلوب إنجازه، فيمكن للكاتب أن يختفى بضعة أيام (لإنجازها - المترجم)، أما التنقيحات الصغيرة فيمكن إجراؤها فى صالة البروفات.

فى اليوم الرابع بدأت فى إعداد المشاهد. كل مشهد داخلى تم إعداده بشريط على الأرضية فى أبعاده الحقيقية. والشرائط مختلفة الألوان؛ لذلك يمكن فهم إلى أية غرفة تشير. وتم وضع الأثاث فى نفس الأماكن التى سوف يظهر فيها فى الديكورات

الحقيقية؛ مثل التليفونات، والمكاتب، والأسرَّة، والسكاكين، والمسدسات، وقيود اليدين، والأقلام، والكتب، والأوراق. إن كرسيين موضوعين جنبًا إلى جنب يصبحان سيارة، وست كراسٍ تصبح عربة مترو. يقف الممثلون على أقدامهم، ونقول: "اعبر هنا"، أو "قف على هذا الخط"، أو يقول ممثل: "سوف أكون أكثر راحة يا سيدنى إن لم أنظر إليها وأنا فى هذا المكان". إننا نقوم بإعداد كل شىء ؛ المطاردات، والمعارك (لابد هنا من استخدام حشوات الركبة والكوع والفخذ)، والنزهات فى الحديقة المركزية، كل شىء سواء كان فى منظر داخلى أو خارجى. إننى أطلق على ذلك "إقامة الأشياء على قدميها"، وتستغرق هذه العملية حوالى يومين ونصفًا.

ثم نبدأ من البداية من جديد، ونتوقف لنتأكد أن كل حركة فى الإعداد تأتى مما ناقشناه حول الطاولة. إننى لا أقوم بإعداد المشهد فى رأسى قبل البروفات، وهذا ينطبق أيضًا على الكثير من حركات الكاميرا. إننى أريد أن أرى إلى أين يمكن أن تقود الممثلين غرائزهم. أريد من كل خطوة أن تنبع عضويًا من الخطوة السابقة؛ من القراءة إلى الإعداد إلى قرار كيف سأصور الفيلم. إن تلك عملية تقتضى الكثير من التوقف هنا وهناك، وقد تستغرق يومين ونصفًا آخرين؛ لذلك نكون حينئذٍ فى اليوم التاسع. أطلب من المصور أن يحضر ليراقب قراءتنا الكاملة للسيناريو، ويكون الكاتب حاضرًا طوال الوقت. وإذا أحببت المنتج، فإننى أدعوه لجلسة القراءة الخاصة بالكاميرا.

وفى اليوم الأخير من البروفات، نقوم بقراءة كاملة للسيناريو أو قراءتين. وبالطبع فإن القراءة تكون دائمًا فى التتابع كما هو موجود فى السيناريو، وذلك لأن الأفلام لا يتم تصويرها أبدًا فى التتابع، فهناك عوامل تجبرنا على التصوير بعيدًا عن التتابع، مثل قدرتنا على الحصول على موقع التصوير، والميزانية، وإمكانية حضور ممثلى الأدوار الصغيرة، وقرب مواقع التصوير بحيث لا نضطر للانتقالات مسافات بعيدة. وإجراء البروفات فى تتابع السيناريو تعطى الممثلين إحساس الاستمرارية، مسار

شخصياتهم الدرامى؛ لذلك فإنهم يعلمون تماماً أين موقع المشهد من تتابع السيناريو عندما يبدأ التصوير، بصرف النظر عما إذا كان فى التتابع الطبيعى أم لا.

سألوا هوارد هوكس ذات مرة أن يحدد العنصر الأهم فى أداء الممثل، فأجاب: "الثقة". وبمعنى ما فإن هذا ما يجرى خلال البروفات: إن الممثلين يكتسبون الثقة فى الكشف عن ذواتهم الداخلية، وهم يتعلمون أيضًا من أكون، إننى لا أخفى ولا أكبح أى شىء. إذا كان الممثلون سوف لا يخفون شيئًا أمام الكاميرا، فإننى لا أخفى شيئًا أمامهم. سوف يستطيعون الثقة بى، ويعرفون أننى أشعر بهم وبما يفعلون. وتلك الثقة المتبادلة هى أهم عنصر بين الممثل وبينى.

لقد عملت مع مارلون براندو فى "النوع الهارب"، إنه شخص شكاك، وأنا لا أعرف إن كان لايزال يفعل ذلك، لكن براندو يختبر المخرج فى اليوم الأول أو الثانى من التصوير. إنه يعطيك التقاطتين متطابقتين تمامًا، فيما عدا أنه فى إحداهما يعمل من الداخل، بينما يعطيك فى الأخرى مجرد إشارة لما يمكن للعاطفة أن تشبهه، ثم يراقب إياهما سوف تقرر أن تطبع، فإذا قرر المخرج طباعة الالتقاطة الخطأ، تلك التى فيها إشارة للعاطفة وليس العاطفة ذاتها، فإنه سوف يمضى فى بقية الأداء على هذا النحو، أو أنه يجعل حياة المخرج كالجحيم، أو الاثنين معًا. ليس من حق أحد أن يختبر الناس بهذه الطريقة، لكننى أتفهم لماذا يفعل ذلك إنه لا يريد أن يريق حياته الداخلية لشخص لا يفهم أو يقدر ذلك.

وفى الوقت ذاته فإن الممثلين يتعلمون من أنا، كما أننى أتعلم أشياء عنهم. ما الذى يثيرهم ويطلق مشاعرهم؟ ماذا يضايقهم؟ ما هى درجة تركيزهم؟ هل لديهم تكنيك فى التمثيل؟ ما هو المنهج والطريقة المستخدمة فى تمثيلهم؟ إن المنهج الذى اشتهر فى "استوديو الممثلين"، ويعتمد على تعليم وتعليمات ستانسلافسكى ليس المنهج الوحيد. إن رالف ريتشاردسون الذى رأيته يعطى على الأقل ثلاثة أداءات عظيمة فى

المسرح والسينما، يستخدم نطاقًا سمعيًا وموسيقيًا مختلفًا تمامًا. خلال بروفات "رحلة اليوم الطويل إلى الليل" سألنى سؤالاً بسيطًا، واستغرقت إجابتى خمسًا وأربعين دقيقة (إننى أتحدث كثيرًا). توقف رالف للحظة ثم قال بصوت جهورى: "أفهم ماذا تقصد: الأكثر قليلاً من التشيللو، والأقل قليلاً من الفلوت". كنت بالطبع مسحورًا من ذلك، وكان هو بالطبع ينتقدنى بذكاء، كأنه يخبرنى بألا أتحدث كثيرًا. لكننا تحدثنا بمصطلحات موسيقية منذ ذلك الوقت: "رالف، أكثر قليلاً من العزف المتقطع"، "إيقاع أبطأ يا رالف". واكتشفت بعد ذلك أنه عندما يمثل على المسرح، فإنه يعزف على الكمان فى غرفة ملابسه كنوع من التسخين قبل الظهور على خشبة المسرح. إنه يستخدم ذاته كآلة موسيقية بالمعنى الحرفى للكلمة.

هناك ممثلون آخرون يعملون من خلال الإيقاعات: "يا سيدنى أعطنى إيقاع هذا المشهد"، فأجيبهم بدقات إيقاعية، أو قد يطلبون منى قراءة الحوار، وهو تكنيك يكرهه ممثلون آخرون.

كذلك فإن الممثلين يتعلمون حول بعضهم البعض. إنهم يكشفون عن ذواتهم كلٌ للآخر، ويتشاركون – بقدر متزايد – أحاسيسهم الشخصية. أخبرنى هنرى فوندا أنه فى اليوم الأول للتصوير فى أحد أفلام سيرجى ليونى كان عليه أن يصور مشهد حب مع جينا لولو بريجيدا بلا بروفات إلى المشهد فورًا. يختلف الممثلون تمامًا بين بعضهم البعض فيما يخص هذه المشاهد، فبعضهم يخجل منها. إن زوجة ممثل عملت معه لم تكن تسمح له بتمثيلها. إننى أعرف أنه إذا تطورت علاقة حب بين ممثلين، فإنها تبدأ عادة إما فى اليوم الذى أقوم فيه بإعداد مشهد الحب، أو فى اليوم التالى الذى يتم فيه تصويره. كان هناك ممثل – يجب أن أحتفظ باسمه – يريد أن يكون فى جلسة اختيار الممثلة التى سوف تلعب أمامه، وعندما سألته عن السبب أجاب أنه لابد أن يستطيع أن يشعر بها جنسيًا إذا كان عليه أداء مشهد حب على النحو الصحيح؛ لذلك سألته ماذا

إذا كان السيناريو يتطلب منه قتلها؟ هل يجب أن يشعر تجاهها بمشاعر قاتلة لكى يلعب الدور؟ وكانت الأمور حساسة بيننا فى الأيام القليلة التالية.

والمثال الأكثر تأثيرًا فى كيف أن الممثلين يريقون نواتهم فى الشخصية حدث فى فيلم "شبكة التليفزيون". كان ويليام هولدين ممثلاً رائعًا، كما كانت لديه خبرة عميقة واسعة. لقد صنع ستين أو سبعين فيلمًا وربما أكثر قبل أن نعمل معًا. لاحظت أنه عند إجراء البروفات فى مشهد معين له مع فاى دوناواى كان يتحاشى النظر فى عينيها. كان ينظر إلى حاجبيها، إلى شعرها، إلى شفتيها، لكن ليس إلى عينيها، لم أقل شيئًا. كان المشهد اعترافًا من الشخصية التى يقوم بها بأنه كان يحبها دون أمل، وأن كلاً منهما أتى من عالم مختلف تمامًا، وأنه كان يؤلمه أن يشعر بالضعف أمامها لذلك فإنه يحتاج إلى مساعدتها ودعمها. فى يوم التصوير قمنا بتنفيذ الالتقاطة، وبعدها قلت: "فلنقم بتصويرها مرة أخرى، وأنت يا بيل (اسم التدليل لويليام - المترجم) أريدك هذه المرة أن تحاول شيئًا من أجلى، ثبت عينيك على عينيها ولا ترفعهما أبدًا" وفعل ذلك. جاءت العاطفة مدرارًا منه، وهو أحد أفضل مشاهد الفيلم. إن ما كان يتفاداه لم يستطع إنكاره. وساعدتنى فترة البروفات على أن أدرك ذلك التكتم العاطفى فيه.

وبالطبع فإننى لم أسأله قط ما الذى كان يتفاداه. إن للممثل الحق فى خصوصيته، وأنا لا أنتهك أبدًا مصادر الممثل الخاصة بشكل متعمد، بينما يقوم بعض المخرجين بذلك. ليس هناك شىء خطأ أو صحيح فى هذا الأمر، لكننى قد تعلمت الدرس منذ سنوات، فى فيلم يدعى "ذلك النوع من النساء"، كنت أحتاج من الممثلة بعض الدموع فى جملة حوار معينة، ولم تستطع هى أن تقوم بذلك. وأخيرًا أخبرتها أن تستمر فى أداء اللقطة مرة أخرى، بصرف النظر عما أفعله خلال التصوير. أدرنا الكاميرا، وقبل أن تصل إلى جملة الحوار مباشرة، شددتها وصفعتها، اتسعت عيناها، وبدت مذهولة، وتدفقت دموعها، وقالت جملة الحوار، وحصلنا على التقاطة رائعة. عندها صحت "اقطع، اطبع"، ألقت بذراعيها حولى، وقبلتنى، وقالت لى إننى فى منتهى الذكاء.

لكننى كنت ألعن نفسى، طلبت كيسًا من الثلج حتى لا يتورم خدها، وعرفت أننى لن أفعل ذلك أبدًا أو شيئًا يشبهه مرة أخرى. إذا لم نحقق الأمر من خلال الحرفة، فليذهب إلى الجحيم. سوف نجد شيئًا آخر قد يجعلنا ننجح فى إنجازه.

ذكرت فى الفصل الخاص بالأسلوب أننى فى "رحلة اليوم الطويل إلى الليل"، أردت كاثرين هيبورن بسبب تمثيلها وهالة شخصيتها القوية. إن مشكلة دمج السمات الشخصية القوية فى الشخصية التى يلعبها النجم تمثل مشكلة فاتنة. إذا كان لديك نجم كبير، يجب أن تجعل هذه السمات الشخصية القوية تنساب فى كل أداء. وحتى مع ممثل رفيع مثل روبرت دى نيرو، فإن دى نيرو ذاته يظهر؛ لأنه يستخدم ذاته بذكاء، وكما قلت سابقًا، فإن الآلة الوحيدة لدى الممثل هى ذاته، لكننى أعتقد أن الأمر أكثر من ذلك. هناك سحر كيميائى غامض بين النجم والجمهور. وهو سحر يعتمد أحيانًا على الجمال المادى أو الجاذبية الجنسية للنجم، لكننى لا أؤمن أنه شىء واحد. من المؤكد أن هناك نساء أخريات فى جاذبية مارلين مونرو، أو وسامة كارى جرانت. إن آل باتشينو يحاول أن يلائم مظهره مع الشخصيات التى يؤديها - لحية هنا، وشعر طويل هناك - لكن الأمر يكمن على نحو ما بالطريقة التى تعبر بها عيناه عن غضب هائل، حتى فى اللحظات الرقيقة، وهذه الطريقة هى التى تفتننى وتفتن الجميع. إننى أعتقد أن كل نجم يكشف عن إحساس بالخطر، إحساس لا تمكن السيطرة عليه أو التحكم فيه. وربما كل شخص فى الجمهور يشعر بأنه الذى يستطيع التحكم فى تلك السمة الأكبر من الحياة، وترويضها، وإشباعها، تلك السمة التى يوحى بها النجم. إن كلينت إيستوود ليس أنا أو أنت، أليس كذلك؟! أو ميشيل فايفر، أو شون كونرى، أو أى نجم آخر. إننى لا أعرف حقيقة ما الذى يجعل النجم نجمًا؟! لكن هالة الشخصية التى تظهر لك هى بالتأكيد العنصر الأكثر أهمية.

ولأن الممثلين هم عادة السبب فى حصول الفيلم على تمويل، فإنهم يصبحون مدللين. إننى أكره أماكن الاستراحات الكبيرة التى تعطى لهم فى أماكن التصوير

الحقيقية، ويصل حجمها إلى حافلة فيها كل الإمكانات، سرير ضخم، وتليفزيون بقنوات فضائية، ورأيت شركة الإنتاج تدفع إلى طهاة خاصين، وسكرتاريات، وفنانى ماكياج وأخصائيين فى تسريحة الشعر يحصلون على أربعة أمثال أجر أقرانهم (لأنهم تابعون للنجم - المترجم)، وهم عادة يتم التعامل معهم بنوع من التدليل، حتى أن النجم يصبح تدريجيًا معتمدًا عليهم تمامًا. إن كل ذلك خطر لسببين: إنه يكلف الكثير من المال الذى لا ينتج شيئًا على الشاشة، ولأن النجوم - حتى لو لم يقصدوا ذلك - تصبح لديهم سلطة قد تضر عملهم.

إن هيبورن لا تنزل أبدًا إلى هذا المستوى. ومع ذلك فإنها كانت دائمًا عنصرًا مسيطرًا فى حياتها الفنية. كان ذلك خلال فترة عملها فى شركة مترو، فى الثلاثينيات والأربعينيات. كان كل النجوم عندئذٍ يشعرون بخوف مذل من لويس بى ماير، لكن ليس كاثرين. كانت أحيانًا هى التى تخلق مادة موضوعها. أنا لا أعرف إذا كانت هى التى اتفقت مع فيليب بارى لكى يكتب فيلم "قصة فيلادلفيا" Philadelphia Story ؟، لكن كانت لها حقوق الفيلم. عندما التقينا لأول مرة فى "رحلة اليوم الطويل"، كانت تعيش فى المنزل السابق لجون باريمور فى لوس أنجلوس. دخلتُ من باب يفضى إلى ما يشبه غرفة معيشة طولها خمسون قدمًا، كانت هى تقف فى الناحية المقابلة من الغرفة وبدأت فى الاتجاه لى، وعندما قطعنا نصف المسافة قالت: متى تريد أن تبدأ البروفات؟" (لم تقل "أهلاً" أو "كيف حالك؟"). قلت: فى ١٩ سبتمبر، قالت: لا أستطيع أن أبدأ حتى يوم ٢٦، سألتها: لماذا؟، أجابت: "لأنك فى هذا التاريخ ستكون تعرف عن السيناريو أكثر منى".

ظريف، ساحر، لكنها كانت تعنى ما تقول. لقد كان مناسبًا لى تمامًا أن تعرف هى عن الشخصية أكثر منى، فهى فى النهاية التى سوف تلعبها، وعندى الكثير من الأشياء التى أفكر فيها. لكن التحدى كان واضحًا، وأستطيع أن أرى مشكلات سوف تنشأ فى المستقبل.

كان الحل أن أتركها وحدها. فبرغم أنها لعبت أدواراً عظيمة، فليس هناك ما يضاهى تايرون فى تعقيدها النفسى، واحتياجاتها الجسمانية والعاطفية، والبعد التراجيدى. فى الأيام الثلاثة الأولى من البروفات، لم أقل لها شيئًا عن شخصية مارى تايرون. تحدثت باستفاضة مع جيسون الذى لعب دوره من قبل، ومع رالف ودين، كما تحدثنا بالطبع عن المسرحية. عندما انتهينا من القراءة الكاملة للسيناريو فى اليوم الثالث كانت هناك وقفة طويلة. وعندئذٍ من ركن كاثرين على الطاولة صرخ صوت صغير: "النجدة!".

من تلك اللحظة كان العمل مثيراً. كانت هى تسأل، وتقول، وتحاول، وتجرب، وتفشل، وتنجح. لقد بنت هى تلك الشخصية طوبة طوبة، لكن كان هناك شىء مكتوم فى الأداء حتى نهاية الأسبوع الثانى. كانت هناك لحظة فى السيناريو يحاول فيها ابنها الأصغر أن يقطع عليها تشوش المورفين الذى تتعاطاه، فيصرخ فيها قائلاً إنها تحتضر بسبب ذلك. قلت: كيف، أود لو قمت بشده وصفعه بكل قوتك. بدأت هى فى أن تقول إنها لا تستطيع ذلك، لكنها لم تستطع أن تكمل الجملة، فكرت فى الأمر ثلاثين ثانية، ثم قالت: "لنجرب ذلك". قامت بضربه، ونظرت إلى وجه دين المرعوب، وبدأ كتفاها فى الاهتزاز. لقد ذابت فى الفشل المحطم الخائف الذى كان عنصراً بالغ الأهمية فى شخصية مارى تايرون. إن مرأى هيبورن العملاقة فى تلك الحالة تجسيد للتمثيل التراجيدى. عندما قال الإغريق إن التراجيديا للملوك فقد كانوا فقط يقولون إن التراجيديا للعمالقة. ولم يكن هناك ما هو مكتوم بعد ذلك، كانت كاثرين تحلِّق.

عند نهاية البروفات، وقبل التصوير مباشرة، قمت بتجميع الممثلين وأخبرتهم عن نظامى وعاداتى فى التصوير، وبحثنا عن إذا ما كان هناك شىء يحتاجونه خلال التصوير يمكننا توفيره. فى تلك الجلسة قلت لهم: "وبالمناسبة، أنتم مدعوون إلى مشاهدة اللقطات اليومية" وعندما كنا نغادر المكان، دعتنى كاثرين إلى جانب، وقالت

لى: "سيدنى، لقد قمت عمليًا بمشاهدة اللقطات اليومية لكل الأفلام التى صنعتها، لكننى لن أذهب لمشاهدتها هذه المرة، إننى أرى طريقة عملك، وأعرف طريقة عمل بوريس (كان بوريس كاوفمان هو مدير التصوير). أنتما الاثنان شريفان ومخلصان جداً. إذا ذهبت إلى اللقطات اليومية، فإن كل ما أراه سوف يكون هذا"، ومدت يدها تحت ذقنها وقرصت لحمها المترهل قليلاً، وهذا، وفعلت الشىء ذاته تحت ذراعيها، "وأنا فى حاجة إلى كل قوتى وتركيزى فقط لكى ألعب الدور". تدفقت الدموع إلى عينى. لم أرَ من قبل قط ممثلاً بهذا القدر من معرفة الذات، والتفانى، والثقة، والشجاعة. لقد كانت تكسر عادات ثلاثين عامًا لأنها تعرف أن تلك العادات سوف تتدخل فى عملها. هذه هى العملقة.

وفى فيلم "جريمة قتل فى قطار الشرق السريع" أردت إنجريد بيرجمان أن تلعب دور الأميرة الروسية دراجوميروف. وكانت هى تريد أن تلعب دور الوصيفة السويدية المتخلفة. وتركتها تؤدى الدور، وفازت بجائزة أوسكار. إننى أذكر ذلك لأن معرفة الذات مهمة للممثل فى نواحٍ عديدة. لقد ذكرت سابقًا كيف أن الارتجال يمكن أن يكون أداة فعالة فى البروفات كطريقة لاكتشاف ماذا تبدو إذا كنت غاضبًا مثلاً. إن معرفة أحاسيسك تتيح لك معرفة متى تكون هذه الأحاسيس حقيقية، على العكس مما تفتعلها. وبصرف النظر عن الشعور بعدم الأمان، فمعظم النجوم الذين عملت معهم لديهم درجة عالية من معرفة الذات قد يكرهون ما يرون، لكنهم يرون بالفعل ذواتهم فى الوقت الذى تعتقد فيه أنت أن تحديقهم فى المرآة طويلاً نوع من الغرور، بينما أعتقد أنا أنه معرفة للذات تقوم بدور التكامل بين الشخصية الطبيعية للممثل والشخصية التى يلعبها.

نحن محظوظون فى هذا البلد، فمعظم نجومنا ممثلون ممتازون، ومعظم غير الجيدين يريدون أن يكونوا جيدين؛ لذلك فإنهم يقومون بقدر كبير من دراسة التمثيل عندما لا يكونون منشغلين بعمل. والكثير منهم يحضرون فصولاً دراسية من مختلف الأنواع فى شرق وغرب الولايات المتحدة. وفى لندن أيضًا، يتم تعليم تقنيات تمثيل

مختلفة ومتعددة. إن بول نيومان (مدرسة المنهج) يعمل شارلوت رامبلينج (ليست المنهج، لكنها رائعة)، وألان كينج (النوادى الليلية) يعمل مع آلى ماكجرو (ولم تحصل على تدريب رسمى)، ورالف ريتشاردسون (الأكاديمية الملكية الكلاسيكية) مع دين ستوكويل (طريقة من المنهج)، ومارلون براندو (المنهج) مع أنًا مانيانى (تعليم ذاتى). كيف يمكن لنا أن نحصل هكذا على ممثلين ذوى خبرات حياة مختلفة وتقنيات تمثيل مختلفة، ويبدوا أنهم يصنعون نفس الفيلم!

الإجابة بالغة البساطة، ولكن مثل كل الأشياء البسيطة فإنها صعبة على التحقيق. كما يحدث فى الحياة، فإن الحديث بين الواحد والآخر، والإنصات من الواحد إلى الآخر، هما أمران بالغا الصعوبة. وهما فى التمثيل أساس كل ما يتم بناؤه. الآن أصبحت لى خطبة شبه ثابتة ألقيها قبل القراءة (الجماعية – المترجم) للسيناريو، إننى أقول للممثلين: "دعوا أحاسيسكم تنطلق بقدر الإمكان. افعلوا الكثير أو القليل مما تريدون، إذا شعرتم بشىء دعوه يطر وينطلق، لا تقلقوا إذا ما كانت العاطفة هى الصحيحة أم الخاطئة، فسوف نكتشف ذلك. هذا هو سبب وجود البروفات. لكن تحدثوا إلى بعضكم البعض، وأنصتوا إلى بعضكم البعض. لا تقلقوا بشأن فقدانكم مكانكم فى السيناريو طالما تتحدثون وتنصتون لبعضكم البعض. حاولوا أن تتذكروا ما سمعتم توًا". كان ستانفورد مايزنر واحدًا من أفضل معلمى التمثيل فى زمانى، وكان يقضى مع طلبته الشهر الأول أو الستة أسابيع الأولى لكى يجعلهم يتحدثون وينصتون إلى بعضهم البعض بشكل حقيقى؛ هذا كل شىء. القاسم المشترك الأعظم حيث تلتقى أساليب وتقنيات التمثيل المختلفة.

حدث شىء ساحر فى أول قراءة لسيناريو "جريمة قتل فى قطار الشرق السريع". كان هناك خمسة نجوم من المسرح الإنجليزى يمثلون مسرحيات فى ويست إيند آنذاك: جون جيلجوود، ويندى هيللر، فانيسا ريدجريف، كولين بلاكلى، وراشيل روبرتس. كان يجلس معهم ستة نجوم سينما: شون كونرى، لورين باكول، ريتشارد ويدمارك، تونى

بيركنز، جاكلين بيسيه، ومايكل يورك. وكان كلٌ من إنجريد بيرجمان وألبيرت فينى من نجوم المسرح والسينما معًا. بدأ الجميع القراءة، لم أستطع أن أسمع شيئًا، كل واحد كان يتمتم سطوره فى هدوء إلى درجة لا يمكن سماعها. أخيرًا عرفت ما كان يحدث، كان نجوم السينما يشعرون بالرهبة من نجوم المسرح، ونجوم المسرح يشعرون بالرهبة من ممثلى السينما. إنها تشبه الحالة الكلاسيكية لرهبة المسرح. أوقفت القراءة وقلت إننى لا أستطيع سماع شىء، وطلبت منهم أن يتحدثوا إلى بعضهم البعض كما لو كنا على العشاء فى منزل جليجوود. قال جون إنه لم يكن لديه قط مثل هؤلاء الضيوف اللامعين على العشاء، وأنهينا القراءة.

يحصل معظم النجوم الجيدين على أفضل التقاطة لهم فى مرة مبكرة. وفى العادة، عندما تصل معهم إلى الالتقاطة الرابعة يكونون قد أراقوا أفضل ما فى ذواتهم. إن هذا ينطبق بشكل خاص على المشاهد العاطفية الضخمة. ومع ذلك فإن الأفلام وسيط فنى تقنى، والأشياء تفشل أحيانًا برغم الإعدادات. قد يصفق باب فى الديكور، أو يظهر ميكروفون فى اللقطة، أو يخطئ عامل الكاميرا، وتفوت على عامل الدوللى أن يحركها فى اللحظة الدقيقة. وعندما يحدث ذلك يمر الممثل بوقت مرعب. إنه قد فرغ ويجب عليه أن يملأ ذاته مرة أخرى. والحل الوحيد للمشكلة هو أن تصور التقاطة بعد أخرى؛ لأن إعادة الملء يمكن أن تأتى فى أية لحظة بعد الالتقاطة ٨ أو ١٠ أو ١٢، وأحاول أن أمد الممثل بشىء جديد كل مرة لاستثارة أحاسيسه، لكن بعد فترة ينضب خيالى.

هناك قصة تلخص كل تلك المشكلات المؤلمة التى تحدثت عنها فى هذا الفصل. كانت فى "النوع الهارب"، فى مشهد مع أنًا مانيانى، كانت لبراندو خطبة طويلة تحتوى على بعض من أفضل ما كتبه تينيسى ويليامز. إن شخصية براندو تستخدم تشبيهًا جميلاً، فيقارن نفسه بطائر لا يستطيع أن يجد له موطنًا أبدًا على الأرض، فيصبح محكومًا عليه أن يحلق بلا هدف فوق العالم، ولا يحط عليه حتى يموت. كان بوريس

كاوفمان قد رتب لتغيرات إضاءة معقدة، فالضوء على الحوائط الخلفية يختفى ببطء حتى يصبح مارلون وحده فى الضوء، كأنه فى نوع من اللامكان. كما كانت حركات الكاميرا المعقدة جزءاً من اللقطة.

بدأ مارلون الالتقاطة الأولى، وبعد حوالى ثلثى الخطبة توقف، لقد نسى سطور حواره. بدأنا الالتقاطة ٢ لكن الإضاءة لم تختفِ على نحو صحيح. الالتقاطة ٣ نسى مارلون سطور حواره عند نفس النقطة. التقاطة مارلون يتوقف عند نفس النقطة مرة أخرى. حتى ذلك الحين، لم أصور قط لمارلون أكثر من أربع التقاطات فى أى مشهد. التقاطة ٥ حركة الكاميرا كانت خاطئة. التقاطة ٦، ٧، ٨ كانت ذاكرة مارلون تتوقف عند نفس جملة الحوار. كانت الساعة آنذاك الخامسة والنصف، وكنا قد تجاوزنا وقت العمل. كان مارلون قد أخبرنى ببعض المشكلات الشخصية التى يمر بها فى تلك الفترة. أدركت فجأة أنه كان هناك ارتباط بين هذه المشكلات وجملة الحوار التى لم يستطع تذكرها. حاولنا مرة أخرى. توقف. ذهبت إليه وقلت له إنه إذا أراد يمكننا أن نستريح حتى الغد، لكننى لا أريد تلك العقبة أن تزيد خلال الليل. اعتقدت أنه يجب علينا اقتحامها بصرف النظر عن طول الوقت الذى تأخذه، وافق مارلون. التقاطة ١٢ التقاطة ١٨ كان الموقف يزداد إحراجاً. كانت مانيانى، وطاقم الفنيين، الجميع كان فى حالة ألم تعاطفاً معه. التقاطة ٢٢ الكاميرا ليست جيدة. شعرنا بنوع من الراحة لأنها لم تكن غلطة مارلون. تناقشت حول قول أى شىء أعتقد أنه يضايقه، لكننى قررت أن ذلك سوف يكون انتهاكاً كبيراً جداً للثقة. التقاطة ٢٧، ٢٨ أخبرت مارلون أنه ما دمنا نقطع إلى أنَّا فى نهاية اللقطة، فإنه يمكن أن نبدأ التقاطتها عند النقطة التى توقفت عندها لقطته، رفض مارلون، أراد أن يأخذ التقاطة كاملة، فنهاية الخطبة سوف تكون أقوى بهذه الطريقة.

أخيراً؛ فى الالتقاطة ٣٤ بعد ساعتين ونصف مما بدأنا، فعلها، وعلى نحو جميل. كدت أبكى من الاسترخاء أخيراً. سرنا إلى غرفة ملابسه معاً، وبمجرد دخولنا، قلت له

إنه كان يمكننى مساعدته لكن ذلك لم يكن حقى. نظر إلىّ وابتسم بطريقة لا يستطيعها إلا براندو، حتى أنك تشعر كأنه انبلاج الصبح. "أنا سعيد أنك لم تفعل" هكذا قال، واحتضنا، وذهبنا إلى المنزل.

كل شىء عن الممثلين والتمثيل السينمائى موجود فى تلك القصة. استخدام الذات أيًا تكلف ذلك، معرفة الذات، الثقة فى أن على المخرج والممثل تطوير الواحد منهما الآخر، والالتزام بالنص (لم يطلب براندو قط تغيير الكلمات)، والتكريس للعمل والحرفة.

إن تجارب مثل تلك هى التى تجعلنى أحب الممثلين.

الفصل الخامس

الكاميرا

أفضل صديق

أولاً وقبل كل شيء، لا تستطيع الكاميرا أن ترد عليك. إنها لا تستطيع أن تسأل أسئلة غبية، ولا أسئلة ذكية تجعلك تدرك أنك كنت على خطأ طوال الوقت. إنها "كاميرا!"

لكن:

- يمكنها أن تعوض أداءً ضعيفًا.
- يمكنها أن تجعل أداءً جيدًا أداءً أفضل.
- يمكنها أن تخلق مزاجًا عاطفيًا.
- يمكنها أن تخلق القبح.
- يمكنها أن تخلق الجمال.
- يمكنها أن تقدم الإثارة.
- يمكنها اقتناص جوهر اللحظة.
- يمكنها إيقاف الزمن.

- يمكنها تغيير المكان.

- يمكنها تحديد الشخصية.

- يمكنها تقديم معلومات.

- يمكنها أن تصنع نكتة.

- يمكنها أن تصنع معجزة.

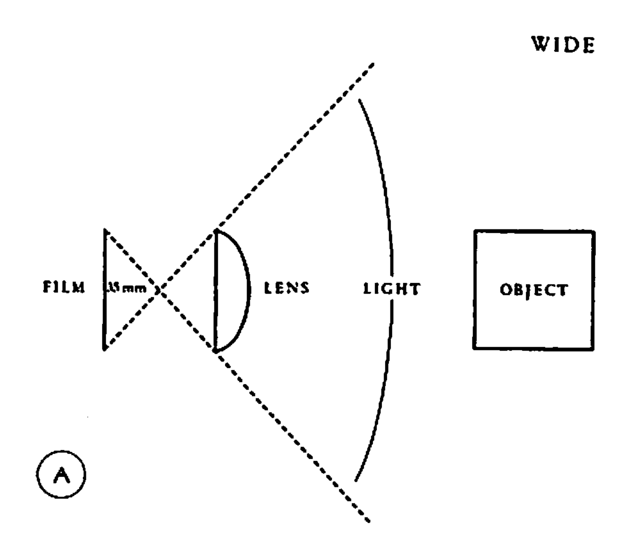
- يمكنها أن تحكى قصة.

إذا كان فى فيلمى نجمان، فإننى أعرف أنه يوجد لدىّ فى الحقيقة ثلاثة نجوم، فالنجم الثالث هو الكاميرا.

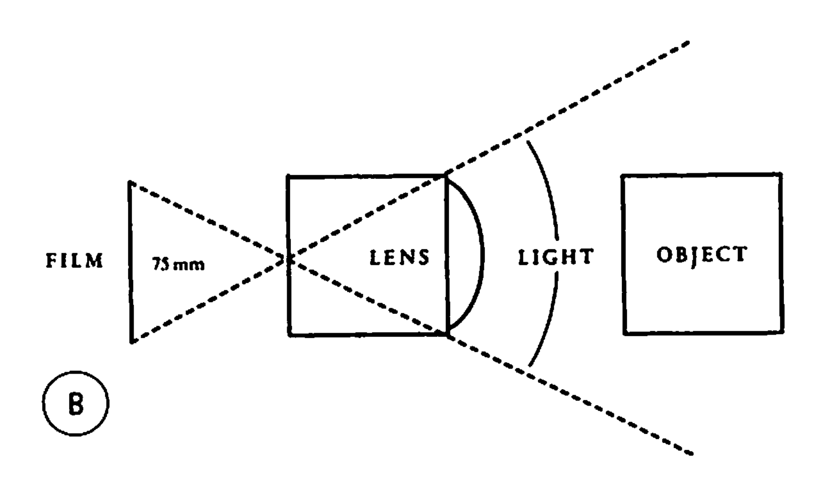
من الناحية الآلية، فالكاميرا بسيطة تمامًا. هناك بكرة من الفيلم الخام يتم تركيبها فى المقدمة، وهناك فى الخلفية بكرة تتلقف الفيلم بعد تصويره، وبينما تروس تحافظ على الفيلم مشدودًا طوال الوقت. وهما تدوران بسرعة ثابتة، وتجران الفيلم الخام من خلال ثقوب (على جانبيه - المترجم)؛ لتحافظ على الفيلم فى حالة حركة. وفى مركز هذه الآلية توجد العدسة، يأتى الضوء من خلال العدسة ويسقط على الفيلم الخام. إن الكاميرا فى الحقيقة تصور صورًا فوتوغرافية ثابتة، تدعى الواحدة منها "الكادر". بعد تعريض الكادر للضوء، تبدأ آلية الكاميرا فى جذب الكادر التالى إلى مكانه خلف العدسة. لكن عندما يتحرك الفيلم هناك غالق يغلق ويمنع كل الضوء من السقوط على الفيلم الخام، ثم يتم تعريض ذلك الكادر التالى - صورة فوتوغرافية ثابتة أخرى - للضوء. هناك أربعة وعشرون كادرًا فى الثانية، بما يعادل قدمًا ونصفًا. وعند العرض على الشاشة بنفس الآلية تمامًا، فإنه يبدو أن الصور فى حركة دائمة، برغم أننا فى الحقيقة نرى أربعًا وعشرين صورة ثابتة كل ثانية. وبالنسبة للعين البشرية، فإن الحركة تبدو مستمرة. وكما قال جان لوك جودار ذات مرة: إن الأفلام "أربعة وعشرون كادرًا من الحقيقة كل ثانية". ومثل آليات وضع الأصابع على الأوتار والثقوب المفاتيح فى الآلة الموسيقية، فإن تلك الآلة البسيطة الغريبة يمكن أن تصنع نتائج جمالية عميقة.

هناك أربعة عناصر أساسية تؤثر فى الصورة التى تصنعها الكاميرا، أولاً: هناك الضوء الموجود حتى قبل أن يدخل العدسة، فهذا الضوء يمكن أن يكون طبيعيًا، أو اصطناعيًا، أو مزيجًا منهما. وثانيًا: هناك فلاتر الألوان والشبكات التى توضع خلف العدسة لكى تتحكم فى الألوان وتغير خصائص الضوء. وثالثًا: هناك حجم العدسة ذاتها. ورابعًا: فتحة العدسة التى تحدد كمية الضوء الذى يمر من خلال العدسة ويسقط على الفيلم. وهناك عوامل أخرى، مثل زاوية الغالق، والفيلم الخام السالب، وما إلى ذلك، لكن يكفى الآن هذه العناصر الأربعة الأساسية.

والاختيار الفوتوغرافى الأهم الذى أتخذه هو العدسة التى أستخدمها للقطة محددة. إن العدسات تختلف فى مدى واسع يتراوح بين ٩ مم و٦٠٠ مم وزيادة. ومن الناحية التقنية فإننا نشير إلى العدسات ذات المليمترات المختلفة (٩ مم، ١٤ مم، ١٧ مم، ١٨ مم، ٢١ مم) على أنها العدسات واسعة الزاوية، أما العدسات من ٧٥ مم فما فوق فهى العدسات الطويلة. وأرجو أن يساعد الرسم التالى فى توضيح ذلك:



LONG



والمسافة من حيث تعكس الصورة نفسها حتى سطح التسجيل (الفيلم) هى ما تحدد عدد المليمترات الخاصة بالعدسة. لاحظ فى الشكل A كيف أن هناك مساحة واسعة موجودة فوق وتحت الشىء الذى يتم تصويره أكثر من الرسم B والعدسة ٣٥ مم فى الشكل A تستوعب مساحة أوسع بكثير من العدسة ٧٥ مم فى الشكل B، فالعدسة ذات الزاوية الأوسع (٣٥ مم) لها مجال أكبر بكثير من عدسة ٧٥ مم. وفى الرسم الخاص بالعدسة ٧٥ مم هناك أنبوب طويل مرسوم على العدسة لأنها تحتاج مسافة أكبر بعيداً عن سطح التسجيل. ومن الناحية النظرية، وفى وجود كل المساحة التى يحتاجها المرء، فإنه يستطيع أن يحقق نفس الحجم من أى شىء يتم تصويره مستخدماً عدسة أطول ببساطة بأن يتراجع بالكاميرا، لكن تغيير العدسات من أجل كمية المعلومات التى تجمعها العدسة (أى مجالها) هو فقط استخدام جزئى للعدسة. فللعدسات "أحاسيس"، والعدسات المختلفة تروى القصة على نحو مختلف.

ويوضح "جريمة قتل فى قطار الشرق السريع" ذلك بوضوح شديد. خلال الجزء الأكبر من الفيلم تدور أحداث مختلفة سوف تتم إعادة حكايتها عند نهاية الفيلم بواسطة هيركيول بوارو المخبر الخاص العبقرى، مستخدمًا إعادة الحكاية كجزء من دليله على حل لغز الجريمة. وبينما يقوم بوصف الأحداث، فإن المشاهد التى كنا قد شاهدناها سابقًا تعاد باعتبارها فلاش باك. لكنها الآن، وقد أصبح لها مغزى أكثر ميلودرامية باعتبارها أدلة، فإنها تظهر على الشاشة بشكل أكثر ميلودرامية وقوة كأنها مطبوعة بحروف كبيرة وصلبة. لقد تحقق ذلك من خلال استخدام عدسات مختلفة. فكل مشهد سوف يعاد تصويره مرتين، المرة الأولى بعدسات عادية (٥٠ مم، ٧٥ مم، ١٠٠ مم)، والمرة الثانية بعدسات واسعة الزاوية جدًا (٢١ مم)، وكانت النتيجة هى أننا عندما نرى المشهد للمرة الأولى، فإنه يظهر كجزء عادى من الفيلم وعندما يعرض المشهد للمرة الثانية فإنه يصبح ميلودراميًا لكى يتلاءم مع دراما حل لغز الجريمة.

وللعدسات سمات مختلفة. ليست هناك عدسة ترى ما تراه العين البشرية تمامًا، لكن العدسات الأقرب إلى ذلك هى العدسات فى المدى المتوسط من ٢٨ مم إلى ٤٠ مم أما العدسات واسعة الزاوية (من ٩ مم إلى ٢٤ مم) فهى تميل إلى تشويه الصورة، وكلما اتسعت زاوية العدسة يصبح التشويه أكبر. وهذا التشويه يحدث فى الأبعاد المكانية، فالأشياء تبدو أكثر ابتعادًا عن بعضها البعض خاصة الأشياء المصفوفة من مقدمة الكادر إلى خلفيته. وتبدو الخطوط الرأسية مضغوطة معًا فى أعلى الكادر.

أما العدسات الأطول (من ٥٠ مم فما فوق) فتضغط المكان والأشياء المصفوفة من مقدمة الكادر إلى خلفيته تبدو أقرب من بعضها. وكلما زاد طول العدسة تبدو الأشياء أقرب سواء إلى الكاميرا أو من بعضها البعض. وهذه التشويهات مفيدة على نحو هائل، وعلى سبيل المثال إذا كنا نريد أن نصنع لقطة "تراكينج" أو "دوللى"، أو فقط بحركة بانورامية من اليمين إلى اليسار، فإننى أستطيع أن أخلق إيهام حركة الأشياء التى يتم تصويرها بسرعة أكبر باستخدام عدسة طويلة. ولأن الشىء يبدو أقرب، فإنه

يبدو كما لو أنه ينتقل إلى خلفية الصورة بسرعة أكبر كثيراً باستخدام عدسة طويلة. وشيء في مقدمة الكادر (سيارة، حصان، شخص يجرى) يبدو كما لو كان يقطع مسافة أكبر على نحو أسرع وبالعكس، إذا أردت زيادة سرعة الشيء يتحرك قربًا منى أو بعداً عنى، فإننى أستخدم عدسة واسعة الزاوية، وهذا لأن الشيء يبدو كأنه يقطع مسافات أكبر بينما يقترب منا أو يبتعد عنا.

وللعدسات سمة أخرى، فالعدسات واسعة الزاوية لها عمق بؤرى أكبر بكثير، وهو قدر المساحة أو المسافة التى يتحرك فيها الشيء قربًا من الكاميرا أو بعداً عنها بحيث يظل فى البؤرة دون الاضطرار إلى تغييرها. وهذا بدوره يمكن أن يكون ذا فائدة هائلة. فإذا أردت التخلص من أكبر قدر من الخلفية، فإننى أستخدم عدسة طويلة. فالخلفية - حتى لو بدت أقرب - فإنها تصبح خارج البؤرة حتى أنه لا يمكن تمييزها، ولكن ومع عدسة واسعة الزاوية، وبرغم أن الخلفية تبدو أبعد، فإنها سوف تكون أوضح وبالتالى يمكن تمييزها بشكل أكبر.

فى بعض الأحيان، عندما أحتاج إلى عدسة طويلة لكننى أريد أن أحافظ على الصورة أوضح، فإننا نستخدم مزيداً من الضوء، فكلما زاد الضوء ازداد العمق البؤرى، والعكس الصحيح. فالضوء المضاف سوف يعطينا عمقًا بؤريًا أكبر، ويعوض إلى حد ما فقدان العمق الذى تخلقه العدسة الطويلة.

الأمر يزداد تعقيداً؛ فلأن الضوء يؤثر على العمق البؤرى، فإن فتحة العدسة (كمية الضوء المسموح لها بأن تمر من خلال العدسة) تصبح بالغة الأهمية. ويتم خلق فتحة العدسة بفتح أو غلق حجاب حاجز مركب فى العدسة. وعندما نفتحه فإننا نسمح لمزيد من الضوء، وعندما نضيقه فإننا نسمح لقدر أقل من الضوء الذى يصل إلى الفيلم، يا للهول!

إن هدف هذه المناقشات التقنية المملة هو القول بأن العناصر الفوتوغرافية الأساسية: العدسة، فتحة العدسة، الضوء، الفلاتر هى أدوات مدهشة. إنها يمكن أن تستخدم ليس للضرورة فقط، وإنما لتحقيق نتائج جمالية. وربما أستطيع التوضيح ببعض الأمثلة.

"١٢ رجلاً غاضباً"، مدير التصوير بوريس كاوفمان. لم أشعر قط بأن تصوير فيلم كامل فى غرفة واحدة يمثل مشكلة. بل إننى شعرت أنه يمكن أن يصبح ميزة. كان أحد أكثر العناصر الدرامية أهمية بالنسبة لى هو إحساس الحصار الذى يشعر به هؤلاء الرجال فى تلك الغرفة. على الفور لاحت لى "حبكة عدسات". مع تكشف أحداث الفيلم، أردت أن تصبح الغرفة أكثر ضيقًا باستمرار. كان هذا يعنى انتقالى التدريجى إلى عدسات أطول مع استمرار الفيلم. بدأنا بعدسات ذات مدى عادى (٢٨ مم إلى ٤٠ مم)، ثم انتقلنا إلى عدسات ٥٠ مم، ٧٥ مم، ١٠٠ مم. بالإضافة إلى ذلك صورت الثلث الأول من الفيلم فوق مستوى العين، ثم خفضت الكاميرا وصورت الثلث الثانى من مستوى سطح العين، والثلث الأخير من تحت مستوى العين. بهذه الطريقة، ومع الاقتراب من النهاية بدأ سقف الغرفة فى الظهور. لم تكن الجدران فقط هى التى تطبق على الشخصيات، بل السقف أيضاً. وإحساس ضيق المكان المتزايد أسهم بالكثير فى زيادة التوتر فى الجزء الأخير من الفيلم. كانت اللقطة الأخيرة خارجية وتظهر أعضاء هيئة المحلفين يغادرون المحكمة، استخدمت فيها عدسة واسعة الزاوية، أوسع من كل العدسات التى استخدمتها فى الفيلم كله. كما أننى رفعت الكاميرا إلى أعلى مكان فوق مستوى العين. وكان الهدف هو إعطاؤنا جميعًا مزيداً من الهواء بالمعنى الحرفى للكلمة، لكى نتنفس بعد ساعتين من الحصار المتزايد.

"النوع الهارب"، مدير التصوير بوريس كاوفمان. للمرة الأولى أحاول أن أخصص عدسة لكل شخصية. إن شخصية فال زافيير التى يؤديها براندو يحاول أن يجد الحب لنفسه وللآخرين باعتبار ذلك هو الإمكانية الوحيدة لخلاصه (سالت تينيسى ويليامز

ذات مرة إذا كان اسم فال زافيير هو نسخة متنكرة من القديس فالانتين المخلص، فابتسم فقط ابتسامته الصغيرة الغامضة).

مع العدسات الطويلة، وبسبب عمقها البؤرى الأقصر، فإن الصورة تميل إلى أن تكون أنعم قليلاً. وفى الحقيقة أنه باستخدام عدسة طويلة مع فتحة عدسة مفتوحة على آخرها قد تكون اللقطة القريبة ذات عينين واضحتين، لكن الأذنين ومؤخرة الرأس تصبح خارج البؤرة قليلاً؛ لذلك حاولت بقدر الإمكان استخدام عدسة أطول لبراندو أكثر من أى شخص آخر فى الفيلم. أردت أن تكون حوله هالة من الرقة والنعومة.

أما شخصية أنَّا مانيانى - ليدى - فهى تبدأ امرأة قاسية مفعمة بالمرارة، ومع نمو علاقة الحب بينها وبين فال، فإنها تصبح أكثر نعومة؛ لذلك مع تقدم الفيلم قمت بالزيادة التدريجية فى استخدام عدسات طويلة عليها وبالقرب من النهاية كانت نفس العدسة تستخدم لها وفال. إنه قام بتغيير حياتها. لقد كانت الآن فى عالمه.

بدأت شخصية فال وانتهت هى ذاتها، أما شخصية ليدى فقد عاشت انتقالاً. وللتأكيد على تغييرها، فعندما بدأنا فى استخدام نفس العدسة لكليهما، أضفنا شبكات إلى جانبها. الشبكة هى حرفيًا قطعة من شبكة مثبتة على إطار معدنى صلب يوضع خلف العدسة خارج الكاميرا. والشبكة تشتت الضوء بما يزيد من نعومة الصورة. يجب استخدام الشبكة برهافة بالغة خاصة عندما تتقاطع اللقطة مع لقطات لشخصية لا تستخدم فيها الشبكات. وهناك درجات مختلفة من الشبكات، من الخفيفة إلى الثقيلة. عند نهاية الفيلم تكتشف ليدى أنها حامل. فى خطبة رقيقة تقارن نفسها بشجرة تين فى حديقة أبيها كانت قد ماتت لكنها عادت إلى الحياة. استخدم بوريس كل ما يستطيع - العدسة الطويلة، الشبكات، وثلاث مراحل مختلفة من الشاش الذى يغطى المصابيح - لكى يعطيها سمة متوهجة. إننى عندما أنظر إلى الفيلم الآن، أعتقد أننا ربما بالغنا قليلاً، لكننى كنت أعتقد أنه عظيم فى ذلك الحين. أود أن أتوقف هنا للحظة لأتحدث عن الضوء. من الواضح أن هناك تحكمًا أكبر فى المشاهد الداخلية وحيث يقدم

المصور الإضاءة اصطناعيًا، لكن فى المشاهد الخارجية من المدهش جدًا أن ترى كيف يقوم المصور الجيد بمزيد من التحكم.

إذا مررت ذات يوم بشركة سينمائية تصور فى الشارع، فقد ترى مصباحًا ضخمًا يلقى بضوئه على وجه الممثل. إننا نطلق عليه القوس arc أو الوحش brute، وهو يعطى ما يساوى ١٢ ألف وات. سوف يكون رد فعلك ربما هو : ما حكاية هؤلاء الناس؟ الشمس تسطع، وهم يضيفون هذا الضوء الكبير حتى أن الممثل يغمض عينيه بسبب شدة الإضاءة.

لكن الفيلم محدود فى عدة أوجه. إنه عملية كيميائية، وأحد حدودها وأوجه قصورها هو كمية التناقض التى يمكن لها أن تستوعبها. إنها يمكن أن تضبط إما مع الكثير من الضوء أو القليل من الضوء، لكنها لا تستطيع أن تستوعب الكثير والقليل من الضوء فى نفس الكادر.

إنها نسخة أضعف من قدرة العين على الإبصار. أنا متأكد أنك قد رأيت ذات مرة شخصًا يقف أمام نافذة حيث يوجد ضوء مشمس ساطع فى الخارج. إن الشخص يصبح ذا منظر ظلى (سليويت) ضد السماء. إننا لا نستطيع تمييز ملامحه. وهذه المصابيح القوسية هى التى تصحح التوازن بين الضوء على وجه الممثل والسماء الساطعة. إننا إذا لم نستخدمها فإن وجهه سوف يصبح أسود تمامًا، والمصباح القوسى سوف يجعله يضيق من عينيه (أراهن أنك تعتقد أن كل أبطال أفلام الويسترن يغمضون أعينهم نصف الإغماضة تلك دائمًا).

والمثال الواضح على استخدام التناقض (التباين) هو:

"التل"، مدير التصوير أوزوالد موريس. الفيلم قصة سجن حربى بريطانى فى شمال أفريقيا خلال الحرب العالمية الثانية. المعسكر للجنود "البريطانيين" فقط الذين تم إرسالهم إلى هناك لمشكلات فى الانضباط أو لسلوك إجرامى. إنه مكان قاسٍ، ملىء

بالعقاب السادى المقصود به كسر روح أى شخص يدفعه سوء حظه إلى هناك. ولأننى كنت أريد فيلمًا سالبًا عالى التباين جداً، فقد استخدمت فيلمًا خامًا من نوع "إيلفورد"، والنادر استخدامه لأن المصورين وجدوا أنه يحقق تباينًا أكثر من اللازم.

قررنا أن نصور الفيلم كله بثلاث عدسات واسعة، الثلث الأول بعدسة ٢٤ مم، والثانى بعدسة ٢١ مم، والثالث والأخير بعدسة ١٨ مم. وأنا أعنى كل شىء فى الفيلم، بما فى ذلك اللقطات القريبة. وبالطبع فإن الوجوه أصبحت مشوهة، فالأنف تبدو ضعف حجمها، والجبهة تنسحب إلى الخلف. وفى النهاية، وحتى باستخدام لقطة قريبة بكاميرا على بعد قدم واحد من وجه الممثل، فإنك تستطيع أن ترى وراءه السجن كله أو الصحراء الشاسعة الهائلة، وهذا هو السبب فى استخدامى تلك العدسات. لم أرد قط أن أفقد العنصر المهم فى الحبكة والعاطفة معًا؛ هؤلاء الرجال لن يتحرروا أبدًا من السجن أو من ذواتهم، وتلك كانت تيمة الفيلم. لقد كنت أريد ما يحيط بهم موجوداً بقوة دائمًا.

نعود إلى التباين، فقد تم تصوير المشاهد الخارجية فى الصحراء. كان الضوء يعمى العيون، والحرارة رهيبة، حتى أننا كنا نصاب بالجفاف تمامًا خلال اليوم. بعد أيام قليلة سألت شون كونرى إذا كان يتبول، أجاب: "مرة واحدة فى الصباح".

عندما وصلنا إلى لقطة قريبة، ولم يكن الممثل يواجه الشمس، سأل أوزوالد إذا ما كنت أريد أن أرى وجه الممثل. إذا قلت "نعم" فإن عمال الكهرباء سوف يقيمون المصباح الوحش. إذا قلت "لا" فإن أوزوالد سوف يقول: "وماذا عن عينيه؟". إذا كان "نعم" فإنه سوف يقطع ورقة كرتون بيضاء - أو فى حالة إذا ما كانت الكاميرا شديدة القرب من الممثل فسوف يستخدم منديلاً - ويستخدمها كعاكس، لكى يعكس الضوء الساخن القادم من السماء على عينى الممثل.

فى الحقيقة أنه فى الأيام الأولى للسينما، قبل أن تكون هناك مولدات قابلة للحمل، كان المصورون يستخدمون ما يسمى "عواكس"؛ لوحات ضخمة مغطاة بورق الفضة،

والتى تعكس الشمس إلى حيث يريد المصور. وهى لاتزال تستخدم الآن إذا كانت الميزانية محدودة.

"جريمة قتل فى قطار الشرق السريع"، مدير التصوير جيفرى أنزورث. هدفنا هنا هو الجمال المادى فقط. وهناك طريقتان لتحقيق ذلك (من بين طرق عديدة أخرى)، استخدام العدسات الطويلة لتنعيم الصورة، والإضاءة الخلفية.

الإضاءة الخلفية من أقدم الطرق وأكثرها استخدامًا لجعل الناس يبدون أكثر جمالاً. يتم إلقاء الضوء من خلف الممثل على مؤخرة رأسه وكتفيه، ويكون الضوء أكثر حدة من الضوء الذى يسقط على وجهه. إذا كنت قد سرت ذات مرة فى غابة تجاه الشمس الغاربة، فإنك لابد أن تتذكر كم كانت أوراق الشجر جميلة! ذلك لأنها أضيئت من الخلف. والإضاءة الخلفية تستخدم كثيراً فى الأفلام لأنها تترك أثرًا كبيراً، إنها تجعل نجمات مثل ديتريتش، وجاربو أكثر جمالاً من الحقيقة.

"شبكة التليفزيون"، مدير التصوير أوين رويزمان. الفيلم كان عن الفساد؛ لذلك أفسدنا الكاميرا. بدأنا بمظهر قريب من النزعة الطبيعية للمشهد الأول من بيتر فينش وبيل هولدين، فى الجادة السادسة خلال الليل، أضفنا فقط ما يكفى من الضوء لكى تظهر الصورة. ومع تقدم أحداث الفيلم، أصبحت إعدادات الكاميرا أكثر صرامة وشكلانية، وأصبح الضوء أكثر اصطناعية. والمشهد ما قبل الأخير حين تقرر فاى دوناواى، وروبرت دوفال، وثلاثة من موظفى الشبكة الكبار قتل بيتر فينش، يبدو الأمر كأنه إعلان تليفزيونى. إعدادات الكاميرا ساكنة وفى كادرات تشبه الصور الفوتوغرافية الثابتة. لقد أصبحت الكاميرا أيضًا ضحية للتليفزيون.

(كل تلك الانتقالات فى العدسات والإضاءة كانت تحدث بالتدريج. إننى لا أحب أن تكون الأدوات التقنية ظاهرة. وعندما تمتد عبر ساعتين من زمن الفيلم، فإننى لا أعتقد أن المتفرج يكون واعيًا بالتغيرات البصرية التى تحدث).

"العلاقات القاتلة"، مدير التصوير فريدى يانج. من ناحية التيمة فإن الفيلم عن خيبات الأمل فى الحياة. أردت أن أخفف من إشباع الألوان. كنت أريد أن أحصل على ذلك الإحساس الكئيب الخالى من الحياة فى لندن خلال الشتاء. اقترح فريدى التعريض المسبق للفيلم. تم أخذ الفيلم إلى قاعة مظلمة قبل استخدامه فى الكاميرا، وتم تعريضه لوقت قصير جداً لمصباح ذى ٦٠ وات. وكانت النتيجة أن الفيلم السالب الخام له الآن طبقة لبنية فوقه. وعندما يتم تعريضه خلال التصوير الفعلى، فإن الألوان تكاد تفقد حيويتها، وتكون بقدر أقل من السطوع عما هى فى العادة. وتسمى هذه العملية "التعريض المسبق لضوء خاطف" **Preflashing**.

" الصباح التالى"، مدير التصوير أندريه بارتكوياك. أردت هنا العكس تماماً فى فيلم "العلاقة القاتلة". الحياة فى لوس أنجلس كانت جزءاً من التأثير المعوق على الشخصية التى لعبتها جين فوندا. أردت كل الألوان مضخمة: الأحمر أكثر احمراراً، والأزرق أكثر زرقة، استخدمنا الفلاتر. خلف العدسة توجد أماكن صغيرة حيث توضع كادرات بوصتان ونصف فى ثلاث بوصات ونصف، وتحمل هذه الكادرات زجاجًا أو نوعًا من الجيلاتين الملون بمواصفات خاصة. عندما كنا نصور مشهداً تبدو فيه السماء، كان أندريه يضيف مرشحًا أزرق يغطى السماء فقط، فتصبح السماء أكثر زرقة. تم التأكيد على كل الألوان بهذه الطريقة. فى أحد الأيام، وبسبب الدخان والضباب والسحب عن أخر النهار، كان للسماء غمامة برتقالية. وقام أندريه بالتأكيد على هذا اللون البرتقالى.

لكن لهذه الفلاتر بعض العيوب، فهى تحد من حركة الكاميرا؛ لأنك تريد فلتر السماء الزرقاء أن يغطى المبنى الأبيض أو وجه الممثل. لكنها إذا استخدمت بحكمة يمكن أن تكون عظيمة الفائدة.

كما تستخدم فلاتر الجيلاتين الملونة أيضًا أمام الضوء الذى يضىء مكان التصوير، ومصورون عديدون يستخدمونها باستمرار. بدأ أوزوالد موريس – الذى

صنعت معه ثلاثة أفلام - فى استخدام هذا التكنيك فى فيلم "مولان روج" Moulin Rouge، حين استخدمه للفيلم كله. وميزة استخدام الجيلاتين على المصابيح هى إمكانية أن تكون أشياء أو أجزاء بعينها من المكان ذات ألوان خاصة للتأكيد عليها، أو لتحديد المساحات. وعندما تستخدم للمكان كله فإنها يمكن أن تعطى مزاجًا عاطفيًا. والجيلاتين المستخدم على العدسات يقلل من كمية الضوء؛ لذلك فإنه يؤثر على فتحة العدسة. وعندما يستخدم أمام المصابيح فإن فتحة العدسة لا تتأثر، أو يمكن التعويض من خلال مزيد من شدة الإضاءة.

"أمير المدينة"، مدير التصوير أندريه بارتكوياك. من ناحية التصوير، فقد كان من بين الأفلام الأكثر أهمية التى صنعتها. بالعودة إلى تيمة الفيلم (وهى أن كل شهر له مظهر غير جوهره)، اتخذت قرارًا لن نستخدم العدسات ذات المدى المتوسط (٢٨ مم حتى ٤٠ مم). يجب ألا يبدو أى شىء معتادًا أو قريبًا مما تراه العين. أخذت التيمة بالمعنى الحرفى للكلمة. كل الأماكن تبدو أكثر استطالة أو أكثر قصرًا، تبعًا لاستخدام عدسة واسعة الزاوية أو عدسة طويلة. إن مبنى يبدو أطول ضعفين أو ضعفًا ونصفًا تبعًا لاختيار العدسة، بالإضافة إلى ذلك وضعنا - أندريه وأنا - خطة إضاءة شديدة التعقيد. عند بداية الفيلم، كانت الشخصية الرئيسة - دانى تشيللو - واعية تمامًا بكل شىء حولها، وعندما تزايدت الأحداث تعقيدًا، عندما فقد السيطرة عليها شيئًا فشيئًا، أصبحت أزمته الأخلاقية أكثر عمقًا. لقد كان يعرف أنه مدفوع إلى ركن حيث يضطر أن يخون أصدقاءه، وأصبحت أفكاره وأفعاله أكثر تركيزًا على ذاته وعلى شركائه الأربعة فى الشرطة.

فى الثلث الأول من الفيلم، حاولنا أن نجعل الضوء فى الخلفية أكثر سطوعًا مما هو على الممثلين فى المقدمة. وفى الثلث الثانى أصبحت الإضاءة فى الخلفية والمقدمة أكثر توازنًا. وفى الثلث الثالث، كانت المقدمة هى المضاءة فقط حيث يوجد الممثلون. وبنهاية الفيلم زاد الاهتمام فقط بالعلاقات التى سوف تتكشف وتتعرض للخيانة. كان الناس يظهرون من الخلفية. لم يعد مهمًا أين تقع الأحداث؟ المهم ماذا يقع ولمن؟

اتخذت قراراً آخر مهماً بالنسبة لى. فباستثناء حالة واحدة، لم أقم بتكوين لقطة كانت السماء فيها ظاهرة للعيان. إن السماء تعنى الحرية، الانطلاق، لكن لم يكن أمام دانى طريق للهروب. كانت اللقطة الوحيدة التى ظهرت فيها السماء هى للسماء فقط. دانى يسير فوق جسر مانهاتن، إنه يصعد ممراً ضيقاً وينظر من فوق إلى قضبان المترو الذى يسير إلى بروكلين ومانهاتن، إنه يفكر فى الانتحار، عندئذ كانت تلك هى حريته الوحيدة، انطلاقته الممكنة الوحيدة.

"بعد ظهر يوم لعين"، مدير التصوير فيكتور كيمبر. أردت لهذا الفيلم العكس تماماً من صرامة البناء البصرى فى "أمير المدينة".

كما قلت سابقاً فإن الالتزام الوحيد هو أن يجعل المتفرج يعرف أن هذا الحدث قد وقع حقيقة؛ لذلك كان أول قرار اتخذته هو أننا لن نستعمل أية أضواء اصطناعية. أضئ البنك بمصابيح النيون فى السقف، وإذا اضطررنا لزيادة الإضاءة بسبب مشكلات البؤرة كنا فقط نستخدم مزيداً من مصابيح النيون. وفى الخارج، فى الليل، كان كل الضوء يأتى من المصابيح الهائلة لسيارة طوارئ الشرطة فى المشهد، وكان الضوء المنعكس على الجدران الخارجية البيضاء والزجاجية للبنك كافياً لإضاءة وجوه الناس أمام البنك. وعلى بعد مبنيين وضع فيكتور مصباحاً للإضاءة الخلفية للجموع الواقفة على الناصية، وكان المصباح موضوعاً على عمود إنارة حقيقى فى الشارع، وهو ما جعل إضاءته طبيعية. كان علينا زيادته لأن الكاميرا لن تستطيع تسليط الضوء على الجموع إذا كان آتياً فقط من إنارة الشارع الحقيقية. وداخل البنك، عندما انقطع التيار الكهربى أضيئت تلقائياً مصابيح الطوارئ البرتقالية، وقمنا فقط بزيادتها للحصول على ما يكفى من الضوء للتصوير.

وبالنسبة للمشاهد المرتجلة فى الشارع وفى البنك استخدمت كاميرتين وأحياناً ثلاث كاميرات محمولة على اليد للتأكيد على الإحساس التسجيلى.

"رحلة اليوم الطويل إلى الليل"، مدير التصوير بوريس كاوفمان. أطلق عليه الكثير

من النقاد "مسرحية مصورة" للتقليل من قدره. إن من السهل قول ذلك؛ لأننى استخدمت نص المسرحية، بل إننى استخدمت الإظلام التدريجى عند نهاية كل فصل. كان من السهل التعرف على الأصل المسرحى، ولم تكن هناك محاولة منى لإخفائه. لكن النقاد عجزوا عن رؤية بعض من أعقد تقنيات الكاميرا والمونتاج التى استخدمتها فى كل أفلامى.

من الواضح أننى فخور جداً به كفيلم. والسبب الرئيس هو: إذا أخذت لقطة قريبة من الفصل الأول لهيبورن، وريتشاردسون، وروباردز، وستوكويل وضعها فى آلة عرض شرائح، وبعدها مباشرة لقطة قريبة لنفس الممثلين من الفصل الرابع فسوف تدهش من الاختلاف الذى حدث فى مظهرهم. إن الوجوه المنهكة، المتعبة، والمستنفدة عند النهاية تكاد ألا تكون لها علاقة مع الوجوه النظيفة المرتبة فى تكوينات عند البداية. لم يكن السبب هو التمثيل فقط، لقد تحقق هذا أيضاً من خلال العدسات، والإضاءة، ووضع الكاميرا، وطول الالتقاطات (سوف أتناول المونتاج والإخراج الفنى فى فصول لاحقة).

عند بداية الفيلم، كان كل شىء طبيعياً ومؤرقاً. فالعدسات والإضاءة المستخدمة كان من الممكن أن تجدها فى أحد أفلام آندى هاردى. انتقلت بالجزء الأول من الفصل الأول إلى مشاهد خارجية وقمت بتصويره فى نهار مشمس، لذلك فإن تلك الرحلة الطويلة إلى الليل يمكن أن تبدو أطول. أردت ضوءاً أكثر عند البداية لكى يتناقص مع السواد عند النهاية.

وبالنسبة لضوء المشاهد الداخلية كان لكل شخصية ضوؤها المختلف بقدر الإمكان ، هيبورن وستوكويل دائماً بإضاءة أمامية دقيقة. وروباردز وريتشاردسون فى إضاءة مركزة ولكن من أعلى. ومع استمرار الفيلم، فإن الضوء على الرجال الثلاثة يصبح أقوى وأقسى. تم كسر هذا النمط لحظياً عند مضى ستوكويل وريتشاردسون فى مونولوج كلٌ منهما لاكتشاف الذات فى الفصل الرابع، عندما حاول كلٌ منهما اكتشاف ما كان يريده فى أوقات سابقة أقل تعذيباً. وأصبح الضوء على هيبورن أكثر نعومة ورقة مع تقدم أحداث الفيلم.

كان وضع الكاميرا مهمًا أيضًا من الناحية البصرية. بالنسبة للرجال، بدأنا بمستوى العين، وأخذت الكاميرا تهبط ببطء. حتى المشهدين الحاسمين فى الفصل الرابع، فكانت الكاميرا فى مستوى الأرض بالمعنى الحرفى للكلمة. كان هذا النمط معكوسًا بالنسبة لهيبورن، فقد أصبح وضع الكاميرا أعلى وأعلى، حتى المشهد ما قبل الأخير فى نهاية الفصل الثالث حيث استخدمت رافعة (كرين) لكى تكون الكاميرا أعلى.

والعدسات بالطبع كانت تزداد طولاً كلما انزلقت هى إلى ضباب المخدر، بينما تزداد العدسات على الرجال اتساعًا عندما كان العالم يتداعى حولهم.

فى الفصل الرابع، هناك مشهد ذروة، أحدهما بين ستوكويل وريتشاردسون، والآخرين ستوكويل وروباردز. إنهم ربما للمرة الأولى فى حياتهم ينطقون بالحقيقة العارية اللاذعة حول مشاعرهم الواحد تجاه الآخر. ومع تقدم المشهدين لتصبح الحقيقة أكثر إيلامًا، كانت العدسات تصبح أكثر اتساعًا، والكاميرا أكثر انخفاضًا، والضوء أقوى لكنه أكثر إظلامًا حيث إن كل قصة هؤلاء الناس تصبح مغلفة فى الليل، والحقائق المرعبة النهائية يتم النطق بها.

فى كل شىء فى الفيلم، كانت خطة العدسات والضوء ووضع الكاميرا، خطة معقدة كأى فيلم صنعته، وهى فى رأيى تساهم على نحو هائل فى التفسير المتفرد لمادة الفيلم.

"الحكم"، مدير التصوير أندريه بارتكوياك. الفيلم عن خلاص إنسان، ونضاله للتخلص من ماضيه.

أردت مظهرًا قديمًا بقدر الإمكان. كان على الإخراج الفنى أن يقوم بالكثير، وسوف نتناول ذلك لاحقًا، لكن الإضاءة كانت فى منتهى الأهمية.

فى أحد الأيام أحضرت نسخة جميلة من لوحات كارافاجو إلى اجتماعى مع أندريه. قلت له: "إننى أبحث عن إحساس يا أندريه. هناك شىء قديم ما هنا، شىء من

زمن قديم جداً، ما هو؟". درس أندريه اللوحات، ثم أشار بلهجته البولندية الساحرة: "التظليل، مصدر قوى للإضاءة فى أغلب الأحيان من الجانب وليس من أعلى، وعلى الجانب الآخر، ليس هناك ضوء مالئ ناعم فقط الظلال. كل فترة سوف يستخدم الضوء المنعكس على مصدر معدنى فى الجانب المظلم". أشار إلى صبى صغير يمسك صينية ذهبية، على الجانب المظلل من وجه الصبى، يمكن للمرء أن يميز ظلاً ذهبيًا. وهذا هو ما نفذه أندريه فى إضاءة الفيلم.

"دانييل"، مدير التصوير أندريه بارتكوياك. بدأنا مرة أخرى بالتيمة: من يدفع ثمن آلام والتزامات الآباء؟ الأبناء. بالإضافة إلى ذلك، هناك مشكلة تعقيد الزمن (القفز إلى الأمام والخلف فى الزمن).

"دانييل" هو قصة شاب يعود إلى الحياة. يعتمد الفيلم بشكل فضفاض على حياة وموت جوليوس وإيثيل روزينبيرج، وهو يحكى عن بحث دانييل عن معنى ما لموت والديه العبثى. كان الوالدان ينتميان إلى مجموعة من يساريى الثلاثينيات الذين كانوا يشعرون بالشباب الدائم، وكانت حياتهم ملأى بالمثالية والأمل، حتى انهار كل شىء على المستوى الشخصى والمستوى السياسى، بالإضافة إلى ذلك كانت شقيقته تعانى من الانهيار العصبى، ولأنها كانت عاجزة عن التعافى من رعب طفولتها فإنها تغوص ببطء فى الموت. اعتدت أن أفكر فيه على أنه قصة شاب يحفر خارجًا من مقبرته.

يجب أن أتوقف للحظة من أجل مناقشة تقنية أخرى. إن أشعة الشمس والتركيب الكيميائى لشريط الفيلم لا يتفقان. وإذا لم يعالج الأمر فإن أى مشهد خارجى بالنهار - سواء فى السحب أو فى سطوع الشمس - سوف يصبح أقرب إلى لون أزرق مونوكروماتى، ولعلاج ذلك، فإننا نضع فلتراً ذا لون عنبرى فى الكاميرا، وهذا يصحح اللون حتى تظهر الألوان كاملة على الفيلم. يدعى هذا الفلتر "٨٥"، وعندما نصور مشهداً داخليًا تكون فيه النوافذ مفتوحة ويدخل منها ضوء النهار، فإننا نضع ملاءات هائلة من ٨٥ على النوافذ لإنجاز الشىء ذاته.

وبالنسبة لفيلم "دانييل"، اقترح أندريه أن نصور كل مشاهد الأبناء وهم كبار بدون ٨٥، وهو ما أعطى كل شىء شحوبًا شبحيًا أزرق بارداً، بما فى ذلك ظلال

اللحم البشرى. ومن أجل الاتساق مع المشاهد الداخلية، أضفنا جيلاتين أزرق على المصابيح.

أما الآباء فكانوا من ناحية أخرى محاصرين فى ماضٍ مثالى، وعالجنا المشاهد باستخدام الوهج العنبرى ٨٥، تمت إضافته إلى مشاهدهم الداخلية والخارجية. عند بداية الفيلم، استخدمنا ٨٥، مزدوجًا. وعندما يعود دانييل ببطء إلى الحياة، بدأنا فى إضافة ٨٥ إلى مشاهده، وأزلناها من مشاهد الماضى مع والديه، أما مشاهد الوالدين فقد مضينا من ٨٥ مزدوج إلى ٨٥ مفرد إلى نصف ٨٥ إلى ربع ٨٥ فى مشاهد دانييل أضفنا ربع ٨٥، ثم نصف ٨٥، ثم ٨٥ كامل. وأخيرًا فى مشهد بالقرب من نهاية الفيلم، عندما يزور الطفلان والديهما فى السجن عدنا إلى اللون العادى. لقد طهر دانييل نفسه من هواجس أمله، ويمكن لحياته الآن أن تُستأنف.

كل فيلم صنعته كان له هذا النوع من العناية بأمور الكاميرا. العمل مع المصور يكون بدرجة القرب من العمل مع الكاتب والممثلين. إنه قد يضر هدفى من صنع الفيلم، أو يحقق هذا الهدف بعظمة. وخلال التصوير تكون العلاقة الأقرب للمخرج مع المصور، وهذا هو السبب فى أن أغلب المخرجين يعملون مع مصور واحد عامًا بعد عام، طالما الأسلوب يمكن أن يتحقق.

والاعتبار الأهم عندى - كما هو واضح فى الأمثلة السابقة - هو أن التقنيات تأتى من المادة. إذ يجب أن تتغير التقنيات مع تغير المادة. من المهم أحيانًا ألا تفعل شيئًا مع الكاميرا، قم بالتصوير مباشرة. وبنفس القدر من الأهمية عندى أن كل هذا العمل يظل مختبأ. عمل الكاميرا الجيد ليس صورًا جميلة، إنه يجب أن يؤكد على التيمة ويكشف عنها كما يفعل الممثلون والمخرجون. إن الضوء الذى خلقه سفن نيكفيست فى العديد من أفلام إنجمار بيرجمان مرتبط بما تدور عنه هذه الأفلام. والضوء فى فيلم "ضوء الشتاء" Winter Light مختلف تمامًا عن الضوء فى "فانى وألكساندر" Fanny and Alexander، والاختلاف فى الإضاءة ذو علاقة مع الاختلاف فى تيمات الأفلام، وهذا هو الجمال الحقيقى فى التصوير السينمائى.

الفصل السادس

الإخراج الفنى والملابس

هل ارتدت فاى دوناواى فعلاً التنورة فى ستة عشر مكانًا مختلفًا؟

الإجابة نعم، لقد فعلت، وكانت على حق. ليس هناك ما يجعل الممثلين مرتاحين أو غير مرتاحين أكثر من الملابس التى ترتديها الشخصيات التى تقوم بأدائها. وبالإضافة إلى الراحة، فإن الملابس تساهم بقدر كبير فى أسلوب الفيلم.

عندما تظهر لورين باكول لأول مرة فى "جريمة قتل فى قطار الشرق السريع"، كانت مرتدية فستانًا طويلاً من القطيفة ذات اللون الخوخى مع قبعة ملائمة لها ريشة بيضاء. وعندما ظهرت جاكلين بيسيه لأول مرة، كانت ترتدى فستانًا حريريًا أزرق طويلاً، وسترة مناسبة ذات ياقة من الفراء، وقبعة صغيرة ذات ريشة. إن تونى والتون (الذى صمم ملابس الفيلم) يعرف أنه لا يوجد من يركب القطار وهو يرتدى مثل هذه الملابس، لكن ما يرتديه الناس ليس هو المهم، والحقيقة أن ما يرتديه الناس عندما يركبون قطارًا هو آخر شىء يمكن أن يفكر فيه المرء. لقد كان الهدف هو أن نضع المتفرج فى عالم لم تسبق له معرفته ويخلق إحساسًا بالبهاء. كانت العناوين الافتتاحية تهدف بدورها إلى ذلك، وأنا بنفسى صورت القماش الحريرى الذى كانت خلفيته تلك العناوين، واختار تونى نمط الحروف.

لقد قلت سابقًا إنه لا يوجد قرار غير مهم فى السينما. فبالإضافة للكاميرا، فإن الإخراج الفنى (الديكورات) والأزياء هما أهم عناصر خلق الأسلوب، أو المظهر الخاص

بالفيلم. واسم من يقوم بهما الآن هو مصمم الإنتاج، وقد ظهر هذا اللقب لأول مرة عندما كان ويليام كاميرون مينزيس هو مصمم إنتاج فيلم "ذهب مع الريح" Gone With the Wind، وكان مسئولاً عن كل عنصر بصرى فى الفيلم، ليس الأزياء والديكورات فقط، ولكن أيضًا الكاميرا، والمؤثرات الخاصة (حريق أطلانطا)، ثم عمل المعامل فى نسخ العرض. والآن فإن لقب مصمم الإنتاج هو الاسم الساحر للمخرج الفنى.

كان تونى والتون هو المخرج الفنى ومصمم الأزياء معًا فى فيلم "جريمة قتل فى قطار الشرق السريع"، وقمنا معًا بصنع سبعة أفلام. إنه ليس ممتازًا فقط فى عمله، لكنه يصنع إسهامًا فنيًا يتجاوز القسم الذى يعمل فيه. إننى أثق فى رأيه فى السيناريو، واختيار الممثلين، والمونتاج، وعمل الكاميرا، وكل جزء من صناعة الفيلم. إنه تجسيد لما أعنيه عندما أتحدث عن العمل مع الأفضل، إنه يجعلنى أعمل أكثر وأفضل.

كانت لدينا مشكلة مثيرة فى "قطار الشرق"، لقد تحدثت سابقًا عن الإضاءة الخلفية كمكون من مكونات الصورة الفوتوغرافية ذات البهاء، لكنك تحتاج إلى مساحة من أجل الإضاءة الخلفية، والكبائن فى القطار صغيرة. ذهب تونى إلى بلجيكا ليشاهد مخازن "واجون ليتس" حيث يتم الاحتفاظ بعربات السكك الحديدية القديمة. أرسل لى أن العربات الحقيقية أكثر بهاء من أى شىء يمكنه هو تصميمه؛ لذلك فقد قام بتفكيك كسوة الألواح الداخلية للعربات فى بلجيكا، ونزع الخشب من العربات الحديدية حيث كان مركبًا عليها، وقام بشحنه إلى إنجلترا، وهناك وضعت الألواح على الأرض وأعيد تجميعها على ألواح خشب "أبلكاش" حتى يمكننا تحريك الحوائط إلى أمام الكاميرا أو بعيدًا عنها وخلق مساحات للكاميرا ومصابيح الإضاءة. وبمجرد تجميع كابينة، كان تونى يبدأ فى تلميع الخشب مرة أخرى بواسطة العاملين معه. لقد كان ما قرره تونى، ومدير التصوير جيف أنزورث هو إسقاط الضوء على الأسطح ذات التلميع الفائق وبذلك فإن الانعكاس يقوم بدور الإضاءة الخلفية. لم يكن قويًا مثل الضوء المباشر، لكنه كان يفى بالغرض.

كان الثراء طاغيًا فى كل شىء، الألواح الزجاجية، والفضة الحقيقية على الموائد، والقطيفة على مقاعد الكبائن. وعندما لم نجد مطعمًا مزخرفًا بما فيه الكفاية، حوّل تونى الدور المسحور فى قاعة عرض سينمائية قديمة فى لندن إلى مطعم.

لم نألُ جهدًا فى خلق التفاصيل التى تضفى البهاء. هل الكريمة البيضاء أو الخضراء سوف تبدو أجمل من الأخرى عندما يتم تقديمها على صينية فضية؟ اخترنا الكريمة الخضراء. وللأميرة دراجوميروف، هل نختار كلبين فرنسيين أو بكينى؟ البكينى. ولعربة خضار فى محطة استانبول، الكرنب أم البرتقال؟ البرتقال لأنه يبدو أجمل عندما يتناثر على الأرض الرمادية الداكنة، وهكذا، وهكذا. تناقشنا: تونى، وجيف، وأنا المرة بعد الأخرى، لنقرر بعدها. كنا شديدى الاهتمام بكل قطعة من قطع الفسيفساء.

اتخذنا أنا وتونى معالجتين مختلفتين تمامًا فى "أمير المدينة". قلت سابقًا إن الضوء سوف يتقدم من السطوع فى الخلفية إلى التوازن بين الخلفية والمقدمة، إلى الثلث الأخير من الفيلم حيث تضاء المقدمة فقط. وكان للإخراج الفنى مساره أو تقدمه الخاص به أيضًا. فى الجزء الأول من الفيلم حاولنا أن تكون كل خلفية مزدحمة بقدر الإمكان. ففى الشارع هنا الكثير من السيارات، والناس، وأضواء النيون بإعلاناتها. وإذا كان المشهد يدور فى مكتب، فإن الحوائط تكون مزدحمة بالنشرات والشهادات، والأعلام الفيدرالية والمحلية معلقة على الحوامل. ملأنا قاعات المحكمة بالناس، لم نعطِ لهم تعليمات بما يرتدون، لكن مع تقدم أحداث الفيلم، ضيقنا المجال البصرى. كان هناك جمهور فى قاعات المحاكم، لكنهم جميعًا يرتدون ملابس سوداء أو زرقاء داكنة، وكانت هناك ديكورات أقل على الحوائط، شوارع أكثر خلاء. وفى الثلث الأخير من الفيلم، فإن الديكورات – مثلها مثل البطل – أصبحت مكشوفة، لا شىء على الحوائط، لا أحد فى الشوارع، ولمشهد الذروة فى قاعة المحكمة ليس هناك متفرجون، بل فقط الأرائك الخشبية الخالية. لقد ساعد ذلك برهافة فى التأكيد على العزلة المتزايدة التى يعيشها تشيللو، وفقدان التواصل الإنسانى عندما خان شريكًا بعد الآخر.

وفى آخر مشاهد الفيلم، كان دانى تشيللو يخطب فى حفل تخرج فصل دراسى فى أكاديمية الشرطة. كان المكان هو قاعة مدرجة وبسبب تزايد ارتفاع الصفوف، فقد كانت الوجوه ضاحكة. كان بعض الناس يرتدى القمصان الزرقاء للشرطة، وآخرون يرتدون السترات الرياضية، وكانت هناك فساتين للشرطيات من النساء. عاد دانى تشيللو ليواجه عواقب تصرفاته؛ مواجهة بين ذاته وفصل دراسى جديد من الشرطة، إنهم الناس الذين خانهم.

فى "أمير المدينة" كان هناك ما يزيد على ١٢٥ مكانًا للتصوير؛ داخلى وخارجى. وكان اختيارها حاسمًا فى التصميم البصرى للفيلم.

قبل سنوات، كنت قد ذهبت إلى روما لأتعلم من كارلو دى بالما المصور الإيطالى العظيم. كنت أحتاج المساعدة فى استخدام الألوان. علمنى كارلو درسًا مهمًا، فعندما كنا نختار مواقع التصوير فى روما، قال لى إن السر يكمن فى اختيار المكان الصحيح فى البداية، ثم نضيف إليه أقل القليل بقدر الإمكان. إذا كنت بين مكانين جيدين خارجيين أو داخليين، قم باختيار من له بالفعل اللون الصحيح، المكان الذى سوف تجرى عليه أقل القليل من التعديلات عند استخدام الإضاءة، قم بطلائه إذا كنت مضطراً إلى ذلك، لكن حاول أن تجد الأماكن الأقرب إلى تصوراتك النهائية. قد يبدو هذا أمراً بديهيًا، لكنه فتح أمامى معالجة جديدة تمامًا، وهى التى قادتنى بعد ذلك فى "أمير المدينة". كان كارلو يعترف بأن العثور على الأماكن الملائمة تمامًا ليس ممكنًا على الدوام. ربما كان ذلك ليس هو الفصل الملائم من فصول السنة، أو ربما لم تستطع الحصول على تصريح بالتصوير. إن تلك المسائل اللوجيستية هى التى تجعل مكانًا ما متاحًا أو غير متاح حسب جدول التصوير. قال لى والخجل يعلو وجهه قليلاً إنه اضطر ذات مرة لطلاء العشب بمزيد من اللون الأخضر لأحد أفلامه مع أنطونيونى، لكنه قال إن هذا كان استثناء.

النتيجة الطبيعية للاختيار الدقيق للمكان هى أننا نقوم بتطوير خطة لونية للفيلم. إن فيلم "الحكم" يدور عن رجل يطارده شبح ماضيه. وكان إيد بيزونى - المساعد

السابق مع تونى – هو المخرج الفنى. قلت له إننا سوف نستخدم فقط ألوانًا خريفية، ألوانًا ذات إحساس بتقدم العمر. إن ذلك يحذف على الفور الألوان: الأزرق، الوردى، الأخضر الفاتح، الأصفر الفاتح. بحثنا عن الألوان البنية، والخمرية، والصفراء الداكنة، والبرتقاليات المحروقة، والأحمر الخمرى، والظلال اللونية الخريفية. وتم صنع ديكورات الاستوديو بهذه الألوان. وإذا اضطررنا لاستخدام موقع تصوير فيه لون غير مرغوب، فإننا نحصل على تصريح بإعادة طلائه.

كان فيل روزينبيرج مخرجًا فنيًا رائعًا عملت معه مرات عديدة. فى "جاربو تتحدث"، وهو فيلم خفيف لطيف، قررنا – أنا وفيل – أن تكون الألوان قريبة من أغطية علب بسكويت الأطفال. كان السحر جزءًا مهمًا فى هذا الفيلم، كانت تلك الأغطية ذات ألوان خضراء فاتحة جدًا، ووردية، وصفراء، ولبنية، وبيضاء. إنها تذكرنى بقرية على شواطئ البحر المتوسط، والبيوت الملونة متراصة الواحد فوق الآخر.

فى "دانييل" كان اختيار الألوان مهمًا. كل لون مستخدم مع الآباء كان يجب أن يكون متوافقًا مع الاستخدام الكثيف (٨٥) التى تعطى لمشاهد الآباء وهجًا ذهبيًا عنبريًا نحاول تحقيقه، أما مشاهد الأبناء بعد أن كبروا فيجب أن تؤكد على الجانب الأزرق البارد؛ لذلك كان يجب تفادى اللون البنى الدافئ فى مشاهد الأبناء، وتفادى الأزرق فى مشاهد الآباء.

فى فيلم "الصباح التالى" بحثنا عن امتدادات لونية واسعة. لم نستبعد أى لون، لكننا لم نرد أن يسود لون واحد فى كل مشهد. كانت غرف جين فوندا ذات ظلال وردية متعددة. لقد ناقشت فى الفصل الخاص بالكاميرا ماذا فعلنا بالفلاتر للتأكيد على لون السماء. عندما رأيت السماء البرتقالية فى اللقطات اليومية، كان ذلك صادمًا حتى أننى فكرت فى أن المتفرج قد يحتاج إلى بعض التحضير؛ لذلك فى المشهد السابق – لحسن الحظ لم أكن قد صورته بعد – كان الحدث يدور فى مطعم خارجى للوجبات السريعة. طلبت مظلات برتقالية فوق الطاولات حتى أن الضوء المنتشر فى المشهد سوف يأخذ

ظلالاً برتقالية. ولمشهد نزول العناوين وجدت سلسلة من الجدران صفراء، وحمراء، وبنية، وزرقاء، والتى مرت أمامها فوندا لتوها وهى تشعر بالكدر. وكانت المبانى زرقاء داكنة، ووردية، وذات ألوان قوية. إن لوس أنجلس فيها ذلك النوع من الديكور بوفرة وغزارة.

وفى الأفلام الأخرى، أردت خليطًا من الألوان كيفما اتفق. فى فيلم "س و ج"، وفيلم "بعد ظهر يوم لعين"، يجب على كل شىء أن يعطى شعوراً بالمصادفة، لا خطة، ولا تحكم فى اللون. فى هذين الفيلمين أخبرت المخرج الفنى ومصمم الأزياء ألا يستشير أحدهما الآخر. أردت ألا تكون هناك علاقة بين الديكورات والأزياء. دع ما يحدث يحدث.

فى بعض الأحيان لا أقوم باختيار الألوان، بل طراز معمارى. فى فيلم "الحكم"، استخدمنا كلاً من اختيارات لونية محدودة جداً، وطرزاً معمارية قديمة حيث لم يكن هناك أبنية حديثة فى الفيلم. وعلى العكس؛ فى فيلم "مذنب مثل الخطيئة"، لم أرد إلا الأبنية الأكثر حداثة، ولحسن الحظ كنا نصور الفيلم فى تورنتو بطرزها المعمارية فائقة الحداثة. وبسرعة كبيرة كان فيل روزينبيرج قد وجد ما يكفى من مواقع التصوير لكى نختار من بينها.

إن معظم المصورين اليوم لديهم ما يجعل من الصعب أن تقول إذا ما كانت لقطة ما قد تم تصويرها فى الاستوديو أو فى موقع حقيقى؛ لذلك فإن قرارى يعتمد على عاملين، الأول هو التكاليف، وكقاعدة عامة، إذا كان مشهد سوف يستغرق منى تصويره أكثر من يومين، فإننى أبنيه فى الاستوديو، فهذا فى العادة أكثر اقتصادية حيث إننا نحمل عدداً هائلاً من الكومبارس والمعدات إلى مواقع التصوير. وبالطبع إذا كان الديكور يحتاج إلى تفاصيل معقدة، فإن من الأرخص تصويره فى موقع حقيقى حتى لو استغرق أكثر من يومين، أما العامل الثانى فهو إذا ما كنت سأحتاج إلى حوائط متحركة أو يمكن إزالتها. ففى بعض الأحيان يحتاج المشهد إلى حركات كاميرا معقدة،

أو مسافة بعيداً عن الديكور ذاته فى حالة استخدام العدسات الطويلة. وفى تلك الحالة فإنك مضطر للتصوير فى الاستوديو.

جسد "بعد ظهر يوم لعين" مشكلة صعبة فلأن الجزء الأكبر من الحدث يقع داخل البنك، فقد كان من السهل بناء ديكور بنك فى الاستوديو، لكننى شعرت أن من الأفضل لإعدادات المشهد والكاميرا أن أنتقل بحرية بين الشارع والبنك. وتوصلنا إلى الحل الأفضل، وجدنا شارعًا ممتازًا يمكن تأجير مخزن يقع فى الدور السفلى بإحدى بناياته. وشيدنا البنك داخل المخزن بحيث تكون لدىّ الحوائط المتحركة، وفى الوقت ذاته يكون من السهل علىّ التنقل بين الشارع وداخل البنك.

الأمر ليس فقط فى المقارنة والاختيار بين الموقع الحقيقى والاستوديو، لكن بين موقع وآخر لأن ذلك يؤثر بشكل هائل على تكاليف الفيلم. إننى أحاول دائمًا أن أجعل المواقع قريبة من بعضها بقدر الإمكان والسبب بسيط؛ إذا انتهينا من موقع تصوير، خارجى أو داخلى فى الحادية عشرة صباحًا أستطيع الانتقال إلى موقع ثانٍ خلال ساعة أو ساعتين بما يوفر الكثير من المال. إننا نستطيع أن نقوم على الأقل بالبدء فى ضبط الإضاءة أو حتى تصوير بعض اللقطات.

فى فيلم "أمير المدينة" وجدنا بناءً غير عادى، مصلحة الجمارك الأمريكية القديمة فى مانهاتن. إن له خمسة أدوار وفناءً داخليًا، وهو يحتل مساحة مربع سكنى كامل. كان خاليًا فى تلك الفترة، فلم يكن يستعمل. وكان معمار البناء مدهشًا، فى الدور الأرضى هناك أسقف على ارتفاع ثمانية عشر قدمًا، وكسوة خشبية للجدران، وأسقف ورف مواقد ذات حنيات، ونوافذ ارتفاعها تسعة أقدام، وأرضيات من القرميد. وكلما ارتفعنا فى الطوابق، كانت تصبح أصغر وأبسط، أسقف أكثر انخفاضًا وأقل زخرفة، حتى نصل إلى الدور العلوى حيث الغرف مجرد سلسلة من الصناديق. استطعنا أن نستخدم البناء فى كل مشاهد المكاتب فى الفيلم، وكنا نحتاج إلى الكثير منها، والتى تنتقل جيئة وذهابًا بين واشنطن ونيويورك، المكاتب الفيدرالية، ومكاتب البلدية، ومكاتب

المدعى العام، ومكاتب الشرطة من كل الرتب. كان لكل مكتب المنظر المختلف الذى يطل عليه من النافذة؛ لأن البناء كان يطل على أربعة جوانب مختلفة. بالإضافة إلى ذلك، فإن الفناء الداخلى أعطى المكاتب الداخلية مجموعة مختلفة تمامًا من المناظر التى تطل عليها. إن العثور على اثنى عشر مكتبًا فى نفس المبنى قد وفر علينا تصوير أربعة أيام، بما يساوى الكثير جدًا من المال.

وفى بعض الأحيان يضيع مفهوم المشهد عند التنفيذ. كانت الفكرة لدى فى "العرّاف" هى أن الموقع يمكن أن يتحول إلى فانتازيا حضرية. سوف نستخدم مواقع حقيقية، لكننا سوف نعالجها بطريقة تجعلها خيالية تمامًا. لكننى أصبت بالأسى فى رحلة استكشاف أول موقع تصوير. أردت أن يتم اكتشاف "الأسد الجبان" فى المكتبة العامة فى نيويورك عند تقاطع الشارع الثانى والأربعين والجادة الخامسة. وقفنا – تونى والتون، وألبيرت ويتلوك، وأنا – عبر الشارع نحدق فى البناء لأربع ساعات. ويتلوك هو واحد من أهم مصورى المؤثرات الخاصة فى صناعة السينما، كان أستاذًا فى الجمع بين الخلفيات الزجاجية المرسومة، والحدث الحى الذى يدور فى مقدمة الكادر. سألته: "ألبيرت عندما يفتح باب، هل نستطيع أن نرى السماء وراءه بدلاً من داخل المبنى؟"، أجابنى: "لا". كل فكرة تخيلتها فى هذا المبنى كان ألبيرت يخبرنى بأنها مستحيلة. غاص قلبى ببطء. وقررنا أخيرًا أن نبنى الديكور فى الاستوديو، وعندئذ كان لابد من إضافة مزيد من العمل فى فيلم كان يفترض أن يتم تصوير معظم مشاهده فى مواقع حقيقية. أصبحت الفانتازيا هى الغالبة بينما ضاع الجانب الحضرى منها. وفى أكثر مشاهد الفيلم تكلفة حيث يتم تصويره فى المركز التجارى العالمى لم نتخيل كم ستكون الرياح قاسية فى مرورها بين البرجين إذ كانت كشكل نفق رياح طبيعى. كانت القبعات على رؤوس الرجال والنساء مهمة لتأسيس المزاج العاطفى للمشهد، لكن القبعات لم تستقر على الرؤوس بسبب الرياح. لم تفلح الدبابيس، ولا الشرائط حول خلفية الرؤوس، وأخيرًا وضعنا الشرائط تحت الذقون، فاستقرت القبعات، لكن المظهر

كان قد تم تدميره. لقد شعرت أن أكبر الأشياء وأصغرها تجعل الفكرة تطير من النافذة؛ لقد كان ذلك خطئى وحدى. لم أكن أعرف بما فيه الكفاية لكى أتحكم فى كل الأقسام، خاصة المؤثرات الخاصة؛ فبرغم أنه كان معى أفضل الأشخاص فى موقع المسئولية، فقد كانت هناك أقسام أخرى كثيرة تتصرف بطريقتها. وشعرت أن المعالجة البصرية تنساب من بين يدىّ كأنها ماء ينساب من بين أصابعى، وهذا يحدث أحيانًا.

والحديث عن الإخراج الفنى فى أفلام الأبيض والأسود يشبه الحديث عن شىء منقرض، لكنه كان مثيرًا للاهتمام عندما كان موجودًا. كان عمل ديك سيلبيرت فى "صاحب محل الرهونات" فائقًا، كان ذلك فيلمًا عن خلق المرء لسجونه الذاتية. بدأ ديك ببطل الفيلم؛ ليخلق سلسلة من الأقفاص: شبكات الأسلاك، القضبان، الأقفال، أجراس الإنذار، كل شىء يؤكد إحساس الحصار. وتم اختيار مواقع التصوير وهذه الفكرة فى الذهن. إن المساحات التى يفترض أنها مفتوحة وتصور الضواحى فى بداية الفيلم تقطعت بسبب الحواجز والأسوار التى تفصل البيوت عن بعضها البعض. وفى المشهد المهم حيث يقوم رود ستايجر بإخبار جيرالدين فيتزجيرالد أنه يشعر بالذنب لأنه مازال حيًا، وجدنا شقة فى الجانب الغربى من مانهاتن تطل على فناء محطة سكك حديد نيويورك. وطوال المشهد يمكنك أن ترى وتسمع عربات الشحن وهى تنقل من خط إلى آخر. إن ذلك النوع من التعزيز البصرى والسمعى لسياق مشهد هو أمر بالغ الأهمية.

كان "النوع الهارب" أيضًا من تصميم سيلبيرت، ويقع الحدث الرئيس فى مخزن أقمشة وملبوسات. تناقشنا حول محاولة وضع براندو ضد الضوء، وأمام خلفية غير مزدحمة قام سيلبيرت بتصميم المخزن حتى يكون الطابق الثانى منه بلون الكريمة، وعندما نخفض الكاميرا، فنحن نضع براندو أمام خلفية فاتحة.

قد تبدو هذه العناصر صغيرة، لكنها تمثل إمكانية إضافة. إنها جزء مهم من الوحدة التى يتطلبها كل فيلم، كما أن اللون ذو سمة بالغة الذاتية، فالأزرق أو الأحمر قد يعنى أشياء مختلفة تمامًا لك أو لى. ولكن طالما أن تفسير اللون يتمتع بالاتساق،

فإنك سوف تصبح فى النهاية منتبهًا (أرجو أن يكون ذلك عن طريق اللاوعى) للطريقة التى أستخدم بها اللون وإلى أى شىء أهدف بهذا الاستخدام.

إن قدرًا كبيرًا من الإخراج الفنى وتصميم الأزياء يؤثر على الأداء. فعندما دخلت كاثرين هيبورن إلى ديكور غرفة المعيشة فى "رحلة اليوم الطويل إلى الليل"، ابتسمت وقالت: "إنه رائع لدرجة أنه يصيبنى بالرعشة. أين مقعدى؟ إن كل شخص يكتسب عشقاً لمقعده". كانت على حق: "ذلك الكرسى الهزاز". كنا قد توقعنا مثل هذا السؤال، وكان هناك بالفعل إلى جانب كرسيها الهزاز مجلات نسائية عن الموضة والتريكو لم تكد أن تلمسها الشخصية التى تمثلها. كان معى رجل رائع مسئول عن الإكسسوار، كان يأتى بخطابات بريدية موجهة إلى الشخصية. وكانت الأوراق على أحد المكاتب خاصة بهذه الشخصية ومهنته. وعندما يفتح الممثل ملفًا فى مشهد فى غرفة الاجتماعات، كانت الأوراق فى الملف تخص الموضوع الذى تتم مناقشته. إن تلك الأشياء تساعد الممثل على التركيز الفائق، وتضعه فى عالم حقيقى موجود فيما هو أكثر من الصفحة المكتوبة فى السيناريو. فى فيلم "غريب بيننا" كانت التفاصيل اليهودية فى منزل الحاخام ثرية لدرجة أنه كان لدينا رجل أمن فى الديكور فى غيابنا.

لا شىء يساعد الممثل أكثر من الملابس التى يرتديها. أن روث مصممة مدهشة للأزياء، كان يمكنها أن تأخذ معظم أزياء كل يوم وتحويلها إلى نوع من الإضافة، سواء للممثل أو للفيلم. فى فيلم "أمر عائلى" جاء شون كونرى إلى البروفة بعد أن كان مع آن لتجربة الملابس، كان يبدو سعيدًا، سألته كيف سارت الأحوال، قال: "إنها رائعة، أعطتنى كل الشخصية الآن". هذه هى أعظم مجاملة يمكن أن يعطيها ممثل، إنها تعادل قولك: "إننا جميعًا نصنع نفس الفيلم".

الفصل السابع

تصوير الفيلم
أخيرًا

الديكورات، الأزياء، مفهوم الكاميرا، السيناريو، اختيار الممثلين، البروفات، الجدول ، التمويل، تدفق المال، دراسات التأمين، موقع التصوير، ديكورات التغطية (مشاهد داخلية نصورها إن لم يكن الطقس ملائمًا لتصوير خارجي)، الشعر، الماكياج، الاختبارات، المؤلف الموسيقى، المونتير، مونتير الصوت، كل ذلك تم اتخاذ قرارات بشأنه. نحن الآن نصور الفيلم أخيراً.

سوف ينطلق منبهى فى السابعة. سوف يمرون علىّ فى الثامنة؛ لذلك لدىّ ساعة لقهوة، وبقسماطة، وجريدة "نيويورك تايمز"، وإعداد ذهنى لعمل اليوم. الآن أصبح جسدى منضبطًا لدرجة أننى أستيقظ قبل خمس دقائق من انطلاق المنبه. أضع علىّ "الروب" وأتسحب من الغرفة على أطراف أصابعى. لقد كنت قد رتبت سروالى الجينز الأزرق، والقميص، والجوارب، والحذاء الكاوتش فى غرفة أخرى حتى لا أزعج زوجتى. القهوة فى يدى، وأبحث عن لغز الكلمات المتقاطعة حتى أفرغ ذهنى تمامًا وأبدأ يومى منتعشًا. كوب آخر من القهوة وأكون مستعداً لأن أفتح نسختى من السيناريو وألقى نظرة على المشهد أو المشاهد الموجودة فى جدول اليوم.

فى الجزء التالى سوف ترى "الأوردر". إنه لفيلم يدعى "غريب بيننا" (كان اسمه الأصلى "بالقرب من عدن")، القصة عن مخبر سرى يذهب متنكراً فى مهمة سرية فى

مجتمع من المتطفلين اليهود لكى يعثر على قاتل. لعبت ميلانى جريفيث دور المخبرة السرية هنا، وجريمة القتل تتضمن مركز بيع الماس فى نيويورك حيث يعمل الكثير من اليهود. وبرغم أننى أستخدم هذا الفيلم كمثال، فإن العملية الموصوفة فى الصفحات التالية تنطبق على معظم الأفلام التى أخرجتها.

"الأوردر" هو أنجلينا. إنه ما سوف نقوم بتصويره هذا اليوم. والشىء غير الموجود فى الأوردر نكون فى غير حاجة إليه. أعطيت الأقسام هنا أرقامًا حتى تسهل الإشارة إليها.

القسم (١) واضح، فيما عدا "يوم التصوير رقم ٢٢"، إن هذا يعنى أنه اليوم الثانى والعشرون من التصوير. يشير إلى الأوردر فى الأسفل إلى أن الطاقم سوف يكون جاهزًا لبدء العمل فى ٨,٣٠ صباحًا. التصوير الساعة ٩,٠٠ صباحًا يعنى أن أندريه لديه حوالى نصف ساعة لضبط الإضاءة قبل أن نكون جاهزين بالممثلين.

القسم (٢) يبدأ وصف الديكور بعبارة "داخلى - مركز الماس - نهار". بعد ذلك يأتى وصف موجز لمحتوى المشهد، إلى جانب ذلك يوجد رقم المشهد. على لوحة كبيرة للجدول يتم عملها قبل بداية الفيلم، يأخذ كل مشهد رقمًا تبعًا للأرقام الموجودة فى سيناريو التصوير النهائى. الأرقام متتالية (قد يحتوى مشهد طويل على عدة أرقام)، إلى جانب ذلك توجد أرقام الشخصيات، أيضًا مأخوذة من لوحة الجدول حيث يمكنك معرفة الشخصيات التى سوف تعمل فى أيام محددة. (تعاود الأرقام الظهور فى القسم ٣)، ثم يأتى رقم الصفحة. تكون سيناريوهات التصوير تم تحليلها إلى ثمانية أجزاء من الصفحة. فى العادة فإنك تحاول أن تصور ثلاث صفحات فى اليوم؛ لذلك فإن أربعين يومًا هى الزمن المعتاد لسيناريو فيلم بسيط من ١٢٠ صفحة. أما الأفلام ذات المؤثرات الخاصة المكثفة، ومشاهد المعارك، والمشاهد الخطرة، والجموع، فإنها تحتاج عادة لزمن أطول. "موقع التصوير" واضح، إنه ديكور الاستوديو.

TITLE CLOSE TO EDEN | DATE: TUES. 10/22/91
DIRECTOR SIDNEY LUMET | CALL SHEET | SHOOT DAY#: #22
ASST DIR HARRIS/PENOTTI/SMITH (718) 555-1234 | CREW CALL: 8:30A
SHOOTING CALL: 9A

[1]

SET DESCRIPTION	SCENES	CHARACTER	PAGES	LOCATION
: IF NOT DONE:				: KAUFMAN ASTORIA
: INT-DIAMOND CTR-D	64	1.2.4.5.9	4/8	: STUDIOS
: ''EMILY LISTEN'S TO C.D.''				: 34-12 36th St.
:				: Astoria, NY
: THEN:				: ''STAGE E''
: INT-DIAMOND CTR-D	58	1.2.4.5.9.15.16	3-1/8	:
: ''BROS. TALK SECURITY''				:
: BEGIN:				:
: INT-DIAMOND CTR-D	86.88	1.2.4.5.9.15.16	4-3/8	:
: ''C.D./BUST BROS.''				:
:				:
: **DAILIES @ 5:30P.M.**				:
:				
:				
:				
:				

[2]

CAST		CHARACTER	P/U	M/U	SET
: 1	: Melanie Griffith	: Emily	: P/U @ 7A	: 7:30A	: 9A
: 2	: Eric Thal	: Ariel	: P/U @ 6:30A	: 7A	: 9A
: 4	: Mia Sara	: Leah	: P/U @ 7:30A	: 8A	: 9A
: 5	: Tracy Pollan	: Mara	: P/U @ 7:30A	: 8A	: 9A
: 9	: Ro'ee Levi	: Mendel	: RPT @ 7:30A	: 7:30A	: 9A
:15	: James Gandolfini	: Tony Baldessari	: RPT @ 7:15A	: 7:15A	: 9A
:16	: Chris Collins	: C.Baldessari	: RPT @ 7:15A	: 7:15A	: 9A

[3]

STANDINS AND EXTRAS	PROPS AND SPECIAL INSTRUCTIONS
: STANDINS # 1.2.4.5 RPT @ 8:15A	: MONEY, PATEK WATCH, DISCMAN, JACKET
:	: OF JEWELS, RECEIPT BOOK, EMILY'S
: 55 B.G. RPT @ 7:30A	: BADGE, EMILY'S GUN, TRANSMITTER,
: TO INCLUDE:	: ENVELOPE OF MONEY.
: 25-''CORE SERVERS'' W/2 CHANGES(RECALLED)	:
: 30-CUSTOMERS W/2 CHANGES	:
:	:
:	:
:	:
:	:
: [4]	:

CREW CALL: 8:30A

DIRECTOR: P/U @ 8A	SOUND: 8:30A	SCENIC: 8:30A
ASST DIR: 7A/8:30A	GRIPS: 8:30A	MAKEUP: 7A
SCRIPT: 8:30A	PROPS: 8:30A	HAIR: 7A
CAMERA: 8:30A	ELECT: 8:30A	WARDROBE: 7A
STILLS: 9A	CARPS: PER D.RESEIGNE	COFFEE &: RDY @ 7A
P.A.S : PER J.PENOTTI	DRESSER: PER D.RESEIGNE	LUNCH: –
STUNTS: O/C	SPEC EFX: O/C	VIDEO: –

[5]

ADVANCE SCHEDULE		TRANSPORTATION
: WEDNESDAY 10/23/91		: PER T.REILLY/J.NUGENT
: COMPLETE:		: P/U S.LUMET @ 8A
: INT-DIAMOND CTR-D	SC.86.88	: P/U M.GRIFFITH @ 7A
: THEN:		: P/U E.THAL @ 6:30A
: EXT-LEVINE'S CAR	SC.82	: P/U M.SARA @ 7:30A
: EXT-EMILY'S CAR(RESHOOT)	SC.106	: P/U T.POLLAN @ 7:30A
:		:
: THURSDAY 10/24/91		: ----------------------------
: (LATER CALL TO ALLOW FOR RIGGING)		: CONTINUE ADVANCE SCHEDULE:
: INT-DIAMOND CTR-D	SC.90.92	: FRIDAY 10/25/91
: IF NOT COMPLETE:	SC.82.106	: INT-LEAH'S ROOM-D
: INT-LEAH'S ROOM-D	SC.38.34A	
:		

القسم (٣) يبدأ برقم الشخصية، واسم الممثل، واسم الشخصية. يشير الأوردر إلى الوقت الذى سوف يمر فيه السائق على الممثلين فى المنزل لنقلهم إلى موقع التصوير، كما يشير إلى حالة إذا ما كان الممثل سوف يجد وسيلته الخاصة فى الانتقال والزمن الذى يجب أن يكون فيه فى موقع التصوير، كذلك الزمن الذى يجب أن يكون فيه الممثل فى غرفة الماكياج. هنا يجب أن يكون الممثلون أمام الكاميرا الساعة ٩,٠٠ صباحًا بالملابس والماكياج.

القسم (٤) يبدأ بالبدلاء الذين يحلون محل الممثلين عند ضبط الإضاءة. وإشارة إلى عدد ٥٥ كومبارسًا يجب أن يكونوا موجودين فى الموقع الساعة ٧,٣٠ صباحًا. وبعد أن يراجعهم مساعد الإخراج، ويراجع قسم الأزياء ملابسهم، ثم استراحة قصيرة لتناول القهوة، يجب أن يكونوا جاهزين لضبط الإضاءة الساعة ٨,٣٠، الذين يأتون بملابسهم يأخذون أجرًا مقابل ذلك. المكان هو دكان للمجوهرات فيه طاولات بيع عديدة، وهذا هو السبب فى أن الكومبارس تم توزيعهم إلى "٢٥ طاولة بيع" حيث

يلعبون أدوار بائعين خلف الطاولات بالإضافة إلى ثلاثين زبونًا. بالعودة إلى أرقام المشاهد سوف ترى ثلاثة بنود. المشهد يقع فى أيام مختلفة؛ لذلك فإن هناك تغييراً فى الملابس. بعض المشاهد تحتوى على نفس الأشخاص الذين عملوا فى اليوم السابق. إذا سار كل شيء على ما يرام وكان لدينا أكثر من مشهد سوف يغير الزبائن أيضًا ملابسهم، زبائن مقدمة الكادر من مشهد ٦٤ سوف يوضعون فى خلفية الكادر فى المشهد ٥٨ "تعليمات خاصة بالإكسسوار" تضع قائمة بكل الإكسسوارات المطلوبة لحدث محدد فى المشهد، فذلك يضاف على الإكسسوارات الأصلية والدائمة فى المشهد.

القسم (٥) يضع قائمة بمواعيد نقل الفنانين - فيما عدا الممثلين - من منازلهم، وجودهم فى موقع التصوير. من بينهم المصور الفوتوغرافى الذى يلتقط الصور المثيرة التى تراها فى الملصقات أو فى صالة قاعة العرض، كما يشير هذا القسم إلى مساعدى الإنتاج الذين يعتبرون شغيلة صناعة الأفلام، ومنهم طلبة سينما جاءوا للتدريب دون أجر، ومنهم أقارب للمنتج يريدون التعلم. ومساعد الإنتاج يمكن أن يكون موهوبًا، ويحصل على عضوية النقابة بعد عدة أفلام. هناك أيضًا عمال الكهرباء، والنجارون، وعمال الإكسسوار، وهم مسئولون أمام رئيس قسم بناء الديكور، وهو هنا ديك ريزينيه. يشير الأوردر أيضًا أنه لا يوجد ممثلو أدوار خطرة، أو فنيو مؤثرات خاصة فى هذا اليوم.

القسم (٦) يعيد مواعيد نقل الفنيين، وهو موجه للسائقين الذين قد لا يمكنهم قراءة الكثير من تفاصيل الأقسام السابقة.

أكون جاهزًا أمام باب منزلى قبل خمس دقائق. إننى مبكر دائمًا. تكون السيارة فى انتظارى، فيها تمدد مساعد المخرج بيرت هاريس على المقعد الخلفى وفى يده كوب من القهوة، وقد أغلق عينيه. على بعد شارعين يمكننى أن أرى أندريه يتوجه فى اتجاهنا بحيوية، إنه يسكن فى قارب على نهر هادسون، ويأتى إلى منزلى كل صباح على دراجة. إننى قلق على الدوام خاصة فى الطقس السيئ. لقد اضطررت ذات مرة

إلى أن أبدل مصوراً خلال التصوير وذلك كابوس. أحتضن أندريه، وأومئ إلى بيرت، وأجلس فى المقعد الأمامى. يرمى أندريه بدراجته فى الخلف وننطلق.

أحب أن أذهب إلى العمل مع مساعد المخرج والمصور. قد تكون لدى أحدنا فكرة شىء قد فاتنا، أو قد تظهر مشكلة ما. لعل ميلانى اتصلت ببيرت الليلة الماضية وقالت إنها تشعر كما لو أن نوبة برد سوف تصيبها. وهل يمكن أن نصور بدونها حتى يعود صوتها إلى طبيعته؟، أو قد يقول أندريه إنه قد ظهرت لهم مشكلة وهم يضبطون الإضاءة الليلة الماضية، وإنه يحتاج إلى نصف ساعة أخرى (أكره ذلك، أحب أن أبدأ العمل مع الممثلين طبقًا للجدول بقدر الإمكان). دائمًا ما تظهر هذه النوعية من المشكلات، ولكنها ليست بالغة الخطورة.

التوصيلة إلى الاستوديو هادئة وبلا مشكلات. يقرأ أندريه فى جريدة، بينما ينعس بيرت. أدرس نسختى من السيناريو وأفكر. يعرف السائق أننى لا أحب المناقشات أو الراديو، إن ما نفعله هو المهم، وهو يحتاج إلى التركيز. فى الليلة الماضية فكرت فى حركة الكاميرا خلال خطبة إيريك. إن هذا يعنى أننى عندما أستدير لتصوير جانب ميلانى، فإننى أحتاج إلى جدار مختلف يوضع فى الخلفية. أخبر بيرت، يتمتم: "فهمتك"، وأعرف أن هذا سوف يتم تنفيذه.

نخرج من السيارة عند الاستوديو. هناك مساعد إنتاج فى الانتظار أمامه. يقول فى جهاز اللاسلكى: "سيدنى وصل". إننا نفعل ذلك مع كل الشخصيات الأساسيين. نحن لا نريد أن ننتظر ضياع عشر دقائق حتى نعرف أن شخصًا ما متأخر عن الموعد.

يتجه أندريه لشرب القهوة، وبيرت إلى الاستوديو، وأنا إلى غرف الماكياج لأحيى الممثلين. عادة ما نتبادل أحضانًا سريعة فى غرفة الماكياج. قد أقول إن اللقطات اليومية بدت جيدة، لكننى لا أتحدث بالضرورة عن اللقطات اليومية. إننى لا أريد أن يتوقع الممثلون مديحًا آليًا. يجب عليهم أن يثقوا بى، وتوزيع المديح بإسراف قد يضيع معناه.

الساعة ٨,٢٥ أنا فى موقع التصوير. أنا لا أعلم ما يفعله المخرجون الآخرون، لكننى نادرًا ما أغادر مواقع التصوير عند ضبط الإضاءة، ليس هنا أولاً مكان أفضل لأوجد به، وثانيًا إننى أحب مراقبة المصور وهو يعالج مشكلة، فكل مصور يعمل بطريقة مختلفة، كما أن وجودى جيد لطاقم الفنيين، إنهم يعملون عملاً شاقًا، ويبذلون جهدًا أكبر فى وجودى. هل يقوم عامل الكاميرا بإجراء تجربة مع عامل الدوللى؟ يجب أن يقوم بهذه الطريقة. هل فهم عامل البؤرة علاماته (المسافات بين العدسة والممثلين)؟ أحيانًا، عندما نعمل بفتحة عدسة واسعة على آخرها يجب عليه أن يضع علامات للمسافات على الأرضية بالطباشير. هل يجيد عمال الكهرباء والإضاءة العمل بالقواطع والشبكات؟ القاطع هو لوح غير شفاف يقطع الضوء عن أى مكان لا يريد المصور أن يصله الضوء، والشبكة تقلل من كمية الضوء، وكل قاطع أو شبكة يتم تركيبه على حامل ذى ثلاث سيقان، ويمكن تحريكه فى أية زاوية أو اتجاه، وكل حامل يتطلب كيسًا من الرمل لكى لا يقع إذا ما مر أحد أمامه، ودائمًا ما يمر أحد أمامه. إن تفاصيل إضاءة مشهد تربك العقل بالفعل؛ لذلك فإنها تحتاج إلى وقت طويل.

البدلاء يرتدون ملابس من نفس ألوان ملابس الممثلين فى المشهد. إذا ارتدى البديل معطفًا داكنًا، وظهر الممثل فى قميص أبيض، فإن ذلك سوف يتطلب إعادة ضبط الإضاءة، وهو ما يعنى ضياع الوقت، والوقت يساوى الكثير من المال.

فى نفس الوقت يكون بيرت ومساعد الإخراج الثانى يضعون المجاميع فى أماكنهم. "أنت تقف هنا، وأنتم تعبرون من هنا". إنهم يعملون بهدوء بقدر الإمكان؛ لأن أندريه مستمر فى إعطاء التعليمات إلى عمال الكهرباء والإضاءة. يتحول أندريه إلى مساعد الإخراج الثالث، ويقول: "خمس عشرة دقيقة"، يجرى مساعد الإخراج الثالث إلى الممثلين ويخبرهم أننا سوف نكون جاهزين لهم خلال خمس عشرة دقيقة.

ترتيب أوضاع المجاميع قد يكون بالغ الأهمية. فى العادة فإن كل واقعية المشهد يمكن أن تتعرض للتدمير إذا كان ترتيب أوضاع المجاميع وحركتهم سيئًا، لقد رأيت

أنت ذلك مئات المرات يظهر النجم خارجًا من قاعة المحكمة! هناك ميكروفونات تندفع أمام وجهه! الكاميرات تطقطق! ماذا يوجد فى هذه الفوضى؟ على نحو ما، فإنه ليس هناك أناس بين النجم والكاميرا السينمائية، أو قد يكون هناك شخص فى المقدمة، لكنه بالغ القصر!

لم تكن هناك أهمية للجموع مثلما كانت فى "بعد ظهر يوم لعين". كان لدينا على الأقل خمسمائة شخص كل يوم على مدى ثلاثة أسابيع. قبل أن نبدأ قمت أنا وبيرت إلى تقسيمهم إلى مجموعات: هناك ستة عشر شخصًا من الفضوليين تم تحليلهم أكثر: "أنتما الاثنان تعرفان بعضكما، وأنتم الأربعة تكرهون هذين الاثنين لأنهما يجيدان اللغة الصينية". وهؤلاء المراهقون الستة كانوا يلعبون الهوكى، وهؤلاء الأربعة وصلوا متأخرين لكنهم بقوا لمشاهدة ما يحدث بدلاً من الذهاب إلى السينما. صنعنا مخططًا كبيرًا للمنطقة كلها، وحددنا مكان كل كومبارس عندما يصل إلى المشهد. هناك أربعة سائقى شاحنات تم وضعهم على الناصية، وفى الليلة السابقة عندما وصلت مجموعة من ستة عشر مثليًا من القرية للتظاهر من أجل الشخصية التى يجسدها باتشينو، كان السائقون فى المكان المناسب لكى تبدأ مشاجرة. إن المهارة التى تم بها توجيه الكومبارس فى فيلم "قائمة شيندلر" Schindler's List كانت بالغة الأهمية لنجاح هذا الفيلم. ليست هناك قرارات صغيرة فى صناعة الأفلام.

عندما بدأنا فى التصوير الفعلى فى فيلم "بعد ظهر يوم لعين" تحدثت مع الكومبارس طوال ما يزيد على الساعة من فوق رافعة. تم شرح الشخصيات التى يقومون بها بالتفصيل. ولأننا كنا نعلم أننا لن نستطيع منع الناس الذين يعيشون فى الحى عن الظهور أمام الكاميرا، أفهمنا الكومبارس كيف يشركون معهم أهل الحى فى المواقف، ونجح ذلك حتى إننى مع الأسبوع الثانى للتصوير لم أكن فى حاجة لأن أقول لأى شخص كيف يتصرف، لقد فعلوا ما يسنح لهم بشكل طبيعى وكان ذلك رائعًا.

أحد أسباب تفضيلى العمل فى نيويورك هو أن الممثلين الحقيقيين يعملون ككومبارس. إنهم أعضاء فى نقابة ممثلى السينما، والعديد منهم يظهرون فى

مسرحيات فى برودواى وخارجها. والعديد منهم شق طريقه ليحصل على دور متكلم. وفى لوس أنجلس فإن الكومبارس ينتمون إلى نقابة كومبارس السينما، وهو اتحاد خاص للناس الذين لا يعملون إلا ككومبارس، وعادة فإنهم لا يعرفون حتى اسم الفيلم الذى يعملون فيه، وهم جاءوا من كافة أنحاء البلاد حالقى الرؤوس، ويبرزون أهم الملامح الجسمانية التى قد تؤهلهم للعمل، إنهم يريدون فقط عملاً ١٨٠ يوماً فى السنة، وإذا ظهروا فى لقطة تحتوى على أقل من خمسة أشخاص فإنهم يتلقون علاوة بسيطة عن أيام العمل، وإذا كانوا يملكون ملابس سهرة فإن ذلك يتم ذكره فى تعريفهم ليحصلوا على مقابل من أجل سترة عشاء أو فستان سهرة؛ إن ذلك أمر محبط تماماً.

يمكنك القول إن زمن التصوير قد اقترب الآن؛ لأن مجموعة ماكياج وشعر النجم قد وصلوا إلى موقع التصوير، يسيرون فى استرخاء وبطء وهم يحملون معداتهم. إذا بدا أننى متذمر منهم قليلاً، فذلك لأن هؤلاء الناس لا يصنعون نفس الفيلم عادة مثلنا. إن مهمتهم الأولى هى مظهر النجم، وهم لذلك يتدللون، ويصورون أنفسهم على أنهم لا يمكن الاستغناء عنهم، وبعض النجوم يشعرونهم بذلك بالفعل. وبعد كل شىء، إذا قام النجم بتمثيل ثلاثة أفلام كل عام، فإن مسئول ماكياجه سوف يعمل لستة وثلاثين أسبوعاً على الأقل. ولأن مرتباتهم جزء من نثريات النجم؛ لذلك فإنها باهظة: أربعة آلاف دولار كل أسبوع لمدة ستة وثلاثين أسبوعاً! "مش وحش"!، كما أنه يترك لهم ستة عشر أسبوعاً للسفر للراحة والسياحة.

وصول قسم الماكياج والشعر هو العلامة التى يبدأ عندها قسم الصوت فى تركيب الميكروفونات للنجوم إذا كان ذلك ضرورياً. فى مكان كبير يتم التصوير فيه قد لا يصل الميكروفون على ذراع الميكروفون إلى كل الممثلين. عندئذٍ يوضع ميكروفون صغير فى مكان ما فى الصدر، وله سلك يصل إلى ناقل مختلف مختفٍ فى مكان ما فى ملابس الممثل. وامرأة ترتدى ملابس ضيقة قد يتم تركيبه لها مربوطاً داخل فخذها. وعند التقاط اللقطة، يتم فتح الناقل ويرسل إشارة بالراديو إلى المسئول عن الصوت لكى

يسجل الحوار على جهازه. وفى بعض الأحيان تفسد الالتقاطة بسبب سائقين يثرثران عبر جهاز اللاسلكى، ويمران بجوار الاستوديو، ويصل حديثهما إلى الناقل بالراديو.

أندريه جاهز، الممثلون فى موقع التصوير، يصيح مساعد الإخراج لينطلق جرس ثلاث مرات بصوت يخيف حتى رجال الإطفاء. نجرى أول بروفة، أقول للممثلين: "غير ناجحة".

أنا لا أريد من الممثلين إهدار أى من عواطفهم. إن أمامهم يومًا طويلاً، وأريد منهم توفير عواطفهم للالتقاطة. بعد البروفة الأولى تكون لدينا دائمًا أشياء ينبغى ضبطها. حتى الآن كانت الإضاءة قد تم ضبطها فى وجود البدلاء، لكن مع وجود الممثلين أنفسهم فإن هناك تعديلات يجب إجراؤها؛ هذا طبيعى ولا يضايق الممثلين. ولأن الممثل يتحرك بسرعات مختلفة عما يقوم به البديل، فإنه يجب أيضًا ضبط حركة الكاميرا، كما أن السمات الجسمانية للممثلين قد تتطلب تغييرات أيضًا. شون كونرى طويل القامة، وداستين هوفمان قصير القامة، ولكى نحصل عليهما معًا فى لقطة قريبة فإن ذلك يمثل مشكلة ما. إننى أميل إلى أن أصور كل شىء فى مستوى العين، لكننى أتحدث عن مستوى عينى أنا، وأنا فى طول قامة داستين هوفمان. أقول لشون كونرى مثلاً: حاول أن تنحنى قليلاً قبل أن تجلس. عندما يقترب شون منا، فإنه يجب على الكاميرا أن تتحرك حركة بانورامية إلى أعلى لكى يظهر رأسه فى الكادر. ولأنه طويل فإن هذا قد يعنى أن الكاميرا تنظر من فوق المكان بحيث تظهر مصابيح الإضاءة فى الكادر، ونحن لا نريد أن نحرك المصابيح أيضًا. وإذا لم نكن نريد أن يظهر السقف لأسباب درامية، فإننا لا نود أن يظهر السقف فى الكادر؛ لذلك ينحنى شون قليلاً. يمكن لمعظم الممثلين ذوى الخبرة فعل ذلك بدون الخروج من تركيزهم. "هل يمكن أن تسير فى قوس خفيف من اليسار إلى اليمين"، وهذا يعنى عندما تعبر، دُرْ بعيدًا قليلاً عن الكاميرا لنفس السبب الذى صنعت له الانحناءة، وإلا سوف نلتقط ما هو خارج الديكور. قد تهمس فتاة الاسكريبت فى أذنى: "إنه يرفع المشروب متأخرًا قليلا. عندما

صورنا من فوق كتفه (أى اللقطة العكسية - المترجم) بالأمس، رفع المشروب عند بداية الجملة، وإذا كان يرفعه الآن عند نهاية الجملة، فإنه سوف تواجهنى مشكلة عند المونتاج، عندما أريد أن أقطع بين لقطة الأمس ولقطة اليوم.

هذه الاعتبارات التقنية هى مجرد تدقيق وليست مشكلات، ومعظم الممثلين معتادون عليها بعد عدة أفلام قليلة. كان هنرى فوندا أدق من فتاة الاسكريبت، ففى "١٢ رجلاً غاضبًا" كانت الرائعة فيث هابلى هى فتاة الاسكريبت ولاحظت أن إشعال السيجارة كان عند الجملة الفلانية، وقال فوندا إنه كان عند الجملة السابقة، وصورنا بالطريقتين، وكان فوندا على حق.

أنهى أندريه الضبط الدقيق لإضاءته. قمنا بعمل الانحناءة والقوس الخفيف. إذا كانت اللقطة تحتوى على حركة كاميرا معقدة، فإننى أقوم ببروفة مرات عديدة حسب الضرورة، حتى يكون عامل الكاميرا، وعامل عربة الكاميرا (الدوللى)، وعامل ضبط البؤرة مستريحين فى عملهم. إنك لا تستطيع الاستغناء عن عامل دوللى جيد، فليس الأمر مجرد تحريك الكاميرا إلى المكان المضبوط والوصول إلى العلامة، ولكن يجب أن يكون قادراً أيضًا على أن يراقب الممثل ويحس به. فى العادة وخلال الالتقاطة؛ يتغير إيقاع الممثل بشكل قد يفسد اللقطة، قد يسير أسرع أو أبطأ مما فعل فى البروفة، ويجب أن تساير الكاميرا إيقاعه، وتلك هى مسئولية عامل الدوللى وحده.

خلال تلك البروفات أخبر الممثلين على الدوام ألا يفرغوا طاقتهم، وأن يسيروا فقط حتى تحل جميع المشكلات التقنية. وبسبب البروفات التى أجريناها سابقًا فى "البيت الأوكرانى"، فإن الممثلين جاهزون. فى الأغلب نحقق تصوير اللقطة من الالتقاطة الأولى، لكن العديد من أطقم الفنيين يتعاملون مع الالتقاطة الأولى باعتبارها بروفة بالملابس، غير أنى أصرف هذه الفكرة من رؤوسهم فى اليوم الأول. إننى فى اللقطة الأولى ألتقط شيئًا لا يتضمن تمثيلاً، ويكون بسيطًا من الناحية الميكانيكية؛ داستين هوفمان يسير فى الشارع ويدخل المبنى، أصيح: "اقطع"، واسأل عامل الكاميرا: "ماشيه معاك"، يقول

"نعم"، أقول: "اطبع"، وأنتقل إلى الإعداد التالى. كل واحد فى طاقم الفنيين يعرف الآن أن الالتقاطة الأولى هى التى سوف تظهر على الشاشة، إنها ليست بروفة ملابس، إنها حقيقية.

تخلصنا الآن من المشكلات التقنية، ونحن جاهزون للالتقاطة. أقول لفنان الماكياج: "راجع شغلك". من أصعب الأشياء أن تعلم فنانى الماكياج والشعر أن آخر شىء أريد أن يفكر فيه الممثل هو المشهد الذى سوف يؤديه، وليس أن يفكر فى مظهره أغلب الوقت، وعندما تكون على أهبة الاستعداد لدوران الكاميرا يصطفون بالأمشاط والمرايا والفرش. إن ذلك عند بعض الممثلين لا يعنى إلا اعتبارًا تقنيًا آخر، لكننى رأيت ممثلين يشيرون لهم بالانصراف.

"الأجراس!" الآن الاستوديو صامت تمامًا. "دوِّر" يدير فنى الصوت شريطه. عندما يصل إلى السرعة، يقول: "سرعة". يدير عامل الكاميرا الفيلم الذى يصل إلى سرعته. يرفع عامل الكلاكيت آلته أمام الكاميرا مطبوعًا عليها اسمى، واسم مدير التصوير، واسم المنتج، واسم الفيلم، والأهم هو رقم المشهد ورقم الالتقاطة، سوف يصيح "مشهد ٦٨، لقطة ١ أول مرة"، ثم يغلق ذراع الكلاكيت، لتصدر صوتًا واضحًا. إن صورة الذراع وهو يغلق مع صوته يمثلان علامة التزامن بين شريطى الصورة والصوت، فهذان الشريطان يكونان منفصلين حتى تلك اللحظة، والمونتير هو الذى يقوم بتحقيق تزامنهما من أجل اللقطات اليومية التى نشاهدها فى اليوم التالى.

أنا منتبه أيضًا إلى تركيز الممثل؛ لذلك فإننى لا أريد من عامل الكلاكيت إصدار صوت مزعج قد يصيب الممثل بالاضطراب عند بداية الالتقاطة. هذا هو السبب فى أننى أفضل أخذ لقطة الكلاكيت عند نهاية الالتقاطة، فذلك مفيد مع الممثلين أصحاب الخبرة القليلة. يشير عامل الكاميرا لى برأسه، أصيح: "أكشن" على النحو الذى تراه فى الأفلام أحيانًا.

لقد وصلنا إلى لحظة الحقيقة؛ قولى: "أكشن" يلخص كل شىء، الحدث الخارجى، قم بالأداء، افعل، التمثيل شىء إيجابى، إنه فعل، التمثيل فعل.

أشرت سابقًا إلى أن للمخرج سيطرة قليلة على بعض المناطق المهمة. إحداها هى عمل الكاميرا. ذكرت بيتر ماكدونالد عامل الكاميرا فى "جريمة قتل فى قطار الشرق السريع"، كان عبقريًا فى عمله، بالإضافة إلى تمكنه التقنى. لدى عامل تشغيل الكاميرا عجلتان للتحكم فى حركة الكاميرا، الأولى تحرك الكاميرا إلى أعلى وإلى أسفل، والثانية من جانب إلى آخر، وعامل تشغيل الكاميرا الجيد يمكنه تحريكها بالعجلتين معًا فى خط مستقيم على زاوية ٤٥ درجة من أسفل اليسار إلى أعلى اليمين، لكن بيتر كان أكثر مهارة من ذلك. إنه يستطيع أن يلصق قلمًا على ظل العدسة، ويكتب به اسمك على ورقة.

لكن الأمر لا يتوقف عند براعته التقنية، فلدى العديد من عمال الكاميرا هذه المهارة. عندما تكون اللقطة معقدة، فإن مدير التصوير أو أنا نستطيع أن نوضح لعامل الكاميرا كادر بداية اللقطة وكادر نهايتها. نستطيع أن نقول له ذلك بينما الكاميرا تتحرك، وقد نقول له إننا نريد أن نرى هذا أو ذاك (صوِّر كوب النبيذ على الطاولة خلال الحركة)، لكن الحقيقة أن عامل الكاميرا هو الذى يقوم باختيار الكادر طوال الوقت خلال الالتقاطة؛ لذلك فإن إحساسه بالجمال أو بالدراما، بالإيقاع، بالتكوين، كل ذلك بالغ الأهمية فى إبداع اللقطة. يجب أن يكون تكنيكه غير واعٍ من الناحية العملية، لأننى أريده أن يراقب الممثل وليس حواف الكادر. إن من الحقيقى دائمًا أن أفضل عمال الكاميرا سوف يحققون أفضل التقاطة لهم عندما يقوم الممثل بأفضل التقاطة له. قد يبدو هذا رومانسيًا، لكنه جزء من صوفية وغموض صناعة الأفلام، وكان هذا ينطبق بالطبع على بيتر. كانت عيناه فى البداية فى غاية الإبداع عندما يطرح اقتراحات حول تكوين اللقطة، وكان الاقتراح يأتى دائمًا أفضل مما كان فى ذهنى. (فى إحدى المرات كان لدىَّ عامل كاميرا – لا أدرى لأية أسباب نفسية – كان يفسد دائمًا أفضل التقاطة للممثل، وعندما حدث منه ذلك للمرة الرابعة قمت بتبديله).

واللقطة القريبة لشخصية ما تكون فى العادة إما وهو يتحدث، أو يبدى رد فعل على شخص أو أكثر. ولأننى أحاول الحفاظ على الواقع والتركيز، فإننى أحب أن يكون

لدى الممثل أو الممثلين خارج الكادر لكى يعمل معهم الممثل الذى يتم تصويره (لكى يتحدث إليهم أو يبدى رد فعل تجاههم – المترجم). لقد كان ذلك ضروريًا فى "١٢ رجلاً غاضبًا". وفى بعض الأحيان لا يعمل الممثل خارج الكادر بالفعل مع الممثل الذى يتم تصويره، فقد يخشى أن يستنفد إحساسه إن لم يكن دوره قد تم تصويره بعد. وفى أحيان أخرى قد يكون ذلك شكلاً خفيًا من أشكال التخريب. كنت أزور موقع تصوير ذات يوم، رأيت نجمة تلقى سطور حوارها من خارج الكادر إلى ممثل داخل الكادر يقوم بدور صغير. كانت تجلس على مقعد عالٍ وهى لا تنظر حتى إلى الممثل. كان انتباهها فى مكان آخر. إن ذلك قد يخلق إحساسًا بالغ السوء فى موقع التصوير. وعندما أرى ذلك يحدث، فإننى أتصرف فورًا، وأخبر الممثل خارج الكادر برقة أو بصرامة حسبما يتطلب الموقف.

إن هذا يفتح منطقة مهمة، فعندما يتم تصوير ممثل وهو ينظر إلى شخص ما خارج الكادر، فإنه يرى أمامه فى الحقيقة مساحة الاستوديو المظلمة. إننا نطلق على ذلك "خط أو مرمى بصر" الممثل، وهو قد يتضمن جانبى الكاميرا قبل دوران الكاميرا، فإن مساعد المخرج المتمرس سوف يقول دائمًا: "الجميع بعيداً عن مرمى البصر من فضلكم". إذا كان ويليام هولدين يبادل فاى دوناواى الحب (فى هذه اللقطة – المترجم)، فإنه لا يريد أن يرى سائقًا ما يحتسى القهوة خلفها. إنه لا يريد أن يرى أى إنسان فيما عدا فاى تراقبه، حتى لو كان يملك درجة عالية من التركيز، ولأن معظم طاقم الفنيين لا يفهم ذلك فإننا نظل نكرر دائماً: "الجميع بعيداً عن مرمى البصر".

انتهينا من الالتقاطة رقم ١، رأيت شيئًا ما لا يعجبنى، فأريد أن أعيدها نفس العملية مرة أخرى. يعيد عامل الكلاكيت نفس المعلومات ولكن "تانى مرة". الالتقاطة ٢ جيدة، لكن فلنحاول واحدة أخرى. أقول للممثل اقتراحًا جديداً، فقط لأرى إن كان سوف يثير مفاجأة أو أداء أكثر تلقائية. أحيانًا أقول: "هذا بديع، اطبع الآن لمجرد المحاولة، جرب ما يطرأ على ذهنك". أحيانًا الممثل هو الذى يطلب التقاطة أخرى، وأنا

دائمًا أوافق على ذلك. ففي نصف الحالات يقوم الممثل بالتقاطة أفضل. في بعض الأحيان، إذا شعرت بأن الممثل يجاهد مع مشهد، أقول "اطبع" حتى لو لم أكن أنوى أن أستخدم الالتقاطة؛ افعل ذلك كتشجيع. عندما يسمعني الممثلون أقول "اطبع" يعرفون أنهم قاموا بالتقاطة جيدة ويسترخون، وهذا يحررهم ويؤدون بعد ذلك بشكل أكثر تلقائية.

أود أن أحاول أن أشرح العملية التي أقوم بها عندما أقول "اطبع". فبعد كل شيء، هذا هو السبب في أننا نبذل كل الجهد. إن هناك بعض اللقطات التي لا تحتاج إلا للدقة الميكانيكية، لكنني لا أتحدث عن مثل هذه اللقطات، إنني أفكر في اللقطات التي تتضمن شخصية، أو نقاط حبكة مهمة، أو لحظات شديدة العاطفية. إنني أولاً أقف في أقرب مكان ممكن للعدسة؛ في بعض الأحيان أجلس على عربة الكاميرا خلف العدسة مباشرة، أو قد أدفس نفسي تحت ذراع عامل الكاميرا، فبهذه الطريقة لا أكون فقط أقرب إلى ما تراه العدسة من المشهد لكنني أيضًا أكون خارج مرمى بصر الممثل.

ثم يأتي الجزء الصعب، فقبل دوران الكاميرا مباشرة أقوم بمراجعة ذهنية سريعة لما كان قبل اللحظة التي نصورها وما سوف يأتي بعدها.

ثم أركز على ما يفعله الممثلون. منذ اللحظة الأولى التي يبدأ فيها الممثلون العمل ألعب المشهد معهم، أقول سطور الحوار في عقلي، أشعر بحركاتهم وأحس عواطفهم. إنني أضع نفسي داخل المشهد كأنني هم. إذا تحركت الكاميرا من طرف عيني أراقب ظل العدسة لأرى إذا ما كانت الحركة ناعمة أم مرتعشة وخشنة. وإذا انقطع تركيزي عند أية لحظة من الالتقاطة، أعرف أن شيئًا خطأ ما قد حدث؛ لذلك أطلب التقاطة أخرى. في بعض الأحيان، خاصة في الالتقاطة الجيدة، أكون مندمجًا لدرجة أنني أتوقف عن أداء المشهد مع الممثلين، وأراقب فقط في رهبة تلك المعجزة من التمثيل الجيد. كما قلت سابقًا؛ فإنني أرى الحياة هنا، وعندما تتدفق على هذا النحو عندئذٍ أقول "اطبع". هل هذا شديد الإجهاد؟ إنه كذلك بالفعل.

أحد أصعب مشاهد التمثيل التى صادفتها كان فى "بعد ظهر يوم لعين"، فبعد ثلثى الفيلم تقريبًا؛ يجرى باتشينو مكالمتين؛ الأولى لعشيقة الرجل، والموجود آنذاك فى دكان حلاقة فى الجانب المقابل، والثانية لزوجته الموجودة فى المنزل.

أعرف أن باتشينو سوف يصل بالمشهد إلى أقصى طاقته لو صورناه فى التقاطة واحدة. يجرى المشهد فى الليل، والشخصية كانت فى البنك منذ اثنتى عشرة ساعة، يجب أن يبدو مجهداً، وعندما نكون فى مثل هذه الحالة من التعب، فإن العواطف تتدفق بسهولة أكبر، وهذا ما كنت أريده.

كانت هناك مشكلة عاجلة، ليس فى الكاميرا إلا ألف قدم من الفيلم الخام، وهو ما يزيد قليلاً على إحدى عشرة دقيقة، والمكالمتان تستغرقان حوالى خمس عشرة دقيقة. قمت بحل المشكلة بأن وضعت كاميرتين إلى جوار بعضهما، والعدستان متقاربتان بقدر الإمكان، وبالطبع كانتا من نفس المقاس – ٥٥ مم بقدر ما أتذكر. وعندما استخدمت الكاميرا الأولى حوالى ٨٥٠ قدم، ندير الكاميرا الثانية بينما لاتزال الكاميرا الأولى تدور. أعرف أنه سوف يكون هناك قطع إلى الزوجة فى مكان من الفيلم النهائى، وهو ما يسمح لى بأن أقطع إلى الكاميرا الثانية، لكن باتشينو سوف يؤدى المكالمتين بشكل متصل كما يمكن أن يحدث فى الحياة.

أردت أن يكون تركيز باتشينو فى قمته. قمت بإخلاء المكان، ووضعت على بعد خمسة أقدام خلف الكاميرا ألواحًا سوداء حتى أخفى بقية الديكور عنه. أعد رجل الإكسسوار الهاتفين حتى يتمكن الممثلان خارج الكادر أن يتحدثا من تليفون الشارع، وسوف يسمعهما باتشينو بالفعل من خلال هاتفه.

حانت فكرة أخرى أيضًا لى. إحدى أفضل الطرق لتزايد العاطفة هو أن تمضى بسرعة من الالتقاطة الأولى إلى الثانية حيث يبدأ الممثل الالتقاطة الثانية وهو فى المستوى العاطفى الذى وصل إليه فى نهاية الالتقاطة الأولى. إننى فى بعض الأحيان لا

أقوم حتى بإيقاف الكاميرا، أقول بهدوء: "لا تقطع الكاميرا، الكل يعود إلى مواقعهم الأولى وسوف نعيدها مرة أخرى". وبالمناسبة فإننى أقول "أكشن" بنفس جو المشهد، فإذا كانت لحظة رقيقة، فإننى أقولها بما يكفى الممثلين لكى يسمعوها فقط، أما إذا كان المشهد يتطلب الكثير من الحيوية، فإننى أصرخ بها بمثل رقيب الجيش الذى يقوم بالتدريب. إن الأمر يشبه قائد الأوركسترا وهو يعطى توجيهات العزف.

كنت أعلم أن التقاطة ثانية سوف تعنى انقطاعًا خطيرًا لدى باتشينو، وسوف نضطر لإعادة تعبئة إحدى الكاميرتين، وهو ما سوف يؤدى إلى حالة تمزق. علب الكاميرا يتم حفظها فى غرفة مظلمة، وهى بعيدة دائمًا؛ هذا علاوة على أن غطاء الكاميرا الذى نستخدمه لتقليل ضوضاء الكاميرا يجب أن يُخلع، ثم فتح الكاميرا، ثم فرد أطراف الفيلم الخام على التروس. وإذا قمنا بهذه العملية كلها بأسرع ما يمكن فإنها تستغرق دقيقتين أو ثلاثًا، وهو زمن كافٍ لكى يفقد باتشينو حالته الوجدانية؛ لذلك وضعت خيمة سوداء تخفى الكاميرتين والعاملين اللذين يقومان بتشغيلهما. وقصصنا ثقبين لعدستى الكاميرا، وجعلت مساعد المصور الثانى (هناك ثلاثة رجال يعملون على الكاميرا: مشغِّل الكاميرا، عامل ضبط البؤرة، والمساعد الثانى) يمسك بعلبة فيلم خام أخرى قد نحتاجها.

أدرنا الكاميرا وعندما وصلت الكاميرا الأولى إلى ٨٥٠ قدمًا بدأ تشغيل الكاميرا الثانية، وانتهت الالتقاطة، كانت رائعة، لكن شيئًا ما أخبرنى أن أعيدها. كانت الكاميرا الثانية قد استخدمت تقريبا ٢٠٠ قدم فقط، قلت برقة إلى باتشينو: "عد من البداية يا آل، أريدها مرة أخرى". نظر لى كأننى أصبت بالجنون. لقد استنفد كل طاقته وأصبح مجهدًا. قال: "ماذا! هل تمزح؟"، قلت: "آل، نحن مضطرون إلى ذلك، دوِّر الكاميرا".

شغلنا كاميرا ٢، كان فيها حوالى ٨٠٠ قدم متبقية، وخلال ذلك، وتحت خيمة الكاميرا بعيدة عن مرمى بصر باتشينو أعدنا تعبئة كاميرا ١، وعندما كانت كاميرا ٢ قد استخدمت ٧٠٠ قدم (حوالى ثمانى دقائق) بدأنا تشغيل الكاميرا ١، وعند نهاية

الالتقاطة الثانية لم يكن باتشينو يدرى أين هو، كان قد انتهى من جمل حواره، ونظر حوله يائسًا فى حالة إجهاد كامل، ثم بالمصادفة نظر لى مباشرة، كانت الدموع تنهمر على وجهى لأنه أثر فيها بعمق. نظرت عيناه إلى عينىّ وانفجر باكيًا، ثم سقط على المكتب الذى كان جالسًا عليه. صحت: "اقطع! اطبع!"، وقفزت فى الهواء. كانت تلك الالتقاطة تمثل حالة من أفضل التمثيل السينمائى الذى رأيته على الإطلاق.

هناك خطبة بيتر فينش فى "شبكة التليفزيون": "لقد أصبت بالجنون ولن أتحمل ذلك مرة أخرى"، وقد تم تنفيذها بطريقة مشابهة، لكنها كانت أسهل؛ لأن الخطبة استغرقت ست دقائق فقط، وكان كل ما أحتاجه هو كاميرا ثانية جاهزة، بدون اضطرار إلى إعادة تعبئة بالفيلم الخام، وليس هناك زمن ضائع بين الالتقاطتين. فى منتصف الخطبة فى الالتقاطة ٢، توقف بيتر كان مجهدًا. لم أكن أعلم عندئذٍ بحالة قلبه المريض، لكننى لم أصر على التقاطة أخرى، وهكذا انتهى الأمر فى الفيلم المعروض: النصف الأول من الخطبة من الالتقاطة الثانية، والنصف الأول من الالتقاطة الأولى.

نعود إلى يوم التصوير. لقد بدأت بأوسع لقطة على خلفية الجدار (أ) كما وصفت سابقًا، ثم أبدأ فى الانتقال إلى لقطات أضيق وأضيق على خلفية نفس الجدار. وعندما أنتهى من كل شىء يمكن تصويره أمام الجدار (أ) أنتقل إلى الجدار (ب). إننى أحاول أن أضع ترتيب التصوير بحيث نغير الوضع الأساسى للكاميرا بأقل ما يمكن. فكلما كان الانتقال أصغر، سوف نكون جاهزين أسرع؛ لأن إعادة ضبط الإضاءة سوف تستغرق وقتًا أقل. لكن ذلك ليس ممكنًا دائمًا، قد يتحرك الممثل حول الغرفة من الجدار (أ) إلى الجدار (ب)، وفى بعض الأحيان أعيد المشهد بحيث تكون الكاميرا فى منتصف الغرفة، وتتحرك حركة بانورامية فى زاوية ٣٦٠ درجة. هنا تظهر الجدران الأربعة فى اللقطة بينما يتحرك الممثل. هذه اللقطات بالغة الصعوبة فى الإضاءة، وقد تستغرق لإعداد الإضاءة أربع أو خمس ساعات، أو حتى اليوم كله. قامت كاثرين هيبورن بأداء

لقطة مثل هذه فى "رحلة اليوم الطويل إلى الليل". دارت حول الغرفة مرتين، وتحدثت فى هياج متزايد وهى تسير. استغرق بوريس كاوفمان أربع ساعات لإعداد الإضاءة. وكانت هناك لقطة أخرى فى فيلم "س و ج" عندما كان شاب يسرد نتائج الاقتراع فى غرفة تحتشد بالسياسيين. وفى فيلم "الفرقة" فعلنا العكس، كانت الفتيات فى "الفرقة" يتجمعن بشكل دورى فى لقاءات لشرب القهوة وتبادل النميمة. قد يكون المكان بيت إحداهن أو كافتيريا وفى كل مرة كانت توجد أربع أو خمس منهن حول طاولة. أردت الربط بين هذه المشاهد على نحو بصرى، سوف تتحرك الكاميرا على عربتها فى ٣٦٠ درجة حول الطاولة، وهى تصور الفتيات. جعلنا حركة الكاميرا سريعة لكى نعطى هذه المشاهد روحًا مبتهجة حيث إن هذه اللقاءات تكون دائمًا مصدرًا لذكريات الدراسة السعيدة للشخصيات فى الفيلم.

ومن إحدى أعقد مهام الإضاءة: اللقطة الأولى داخل قاعة المحلفين فى "١٢ رجلاً غاضبًا"، كانت اللقطة تستغرق حوالى ثمانى دقائق. إننا نقابل فيها الاثنى عشر محلفًا، وتبدأ اللقطة من أعلى المروحة، سوف تكون لها أهميتها فى الفيلم لاحقًا، وعند إحدى نقاط اللقطة نكون على الأقل فى لقطة متوسطة لكل شخص. قمت بتنفيذ اللقطة من على رافعة (كرين)، وكانت قاعدة الرافعة (عربة الكاميرا - الدوللى) لها ثلاثة عشر موضعًا مختلفًا فى هذا الديكور الضيق، وكان للذراع التى تجلس فوق الكاميرا أحد عشر موضعًا إلى اليسار واليمين، وثمانية مواضع فوق وتحت. واحتاج بوريس كاوفمان إلى سبع ساعات لإضاءة اللقطة، واستطعنا الحصول عليها فى الالتقاطة الرابعة.

سوف أقوم بدوران كبير من الجدار (أ) إلى الجدار (ج)، وأحاول أن أجعل وقت ذلك هو ساعة الغداء. فى العادة، فإن العمال (أربعة عمال كهرباء وكاميرا، واثنان من النجارين) يذهبون إلى الغداء قبل ساعة منا، وعندما يصل وقت استراحتنا بين الساعة ١١,٣٠ و ١,٣٠، فإنهم يكونون قد عادوا ويمكنهم إجراء التغييرات. إنهم يخلعون الجدار (أ) ويركبون الجدار (ج)، لكن الأمر أعقد مما يبدو، فيجب تحريك كل شىء،

المقاعد، طاولات أدوات الماكياج، ذراع الصوت، عربة الكاميرا، الستائر، الرفوف، الصور، إلخ. كل ذلك يتم إعداده من جديد لكي يواجه الجدار (ج). إن الطلاء، والجبس، وورق الحائط يبلى من الحركة الدائمة ويجب إصلاحه. إذا كانت أجزاء السقف قد تحركت تجب إزالة الأجزاء القديمة ووضع جديدة، كما أن الأرضية تصبح قذرة خلال التصوير ويجب كنسها. ويجب فصل كل المصابيح، كما تجب إعادة توجيه سلك الكهرباء الأساسى إلى الناحية المقابلة من الديكور.

يرحب الجميع بالاستراحة. لقد قمنا بإعداد الإضاءة لساعة أو ساعة ونصف، لكننا قمنا بالتصوير لساعتين ونصف أو ثلاث ساعات. إن تلك نسبة جيدة. لقد سخن الممثلون، وهم مثل الظهير الدفاعى فى مباريات الكرة يصبحون أفضل بمضى الوقت، لكن ذلك عمل كثير، ويمكنهم الآن أخذ استراحة لالتقاط الأنفاس. يتناول البعض غداءً بطيئًا، وحيث إن نقل الحائط سوف يستغرق أكثر من ساعة، فقد تسنح فرصة لإغفاءة قصيرة. إننى آمل على الأقل أن يحصلوا على هذه الإغفاءة.

عندما يعلن مساعد الإخراج استراحة الغداء أتوجه إلى غرفة ملابسى. أوتار كعبى تؤلمنى قليلاً؛ لأننى وقفت على قدمى حوالى أربع ساعات. إننى أجد من الصعب أن أجلس فى موقع التصوير، كما أننى توقفت منذ زمن طويل عن شرب القهوة فى الصباح، تكفينى بقسماطة بالزبدة فى حوالى الحادية عشرة. فى انجلترا يقوم صبى الكاميرا بإحضار صينية شاى للمصور ومساعديه فى الحادية عشرة، ومع الشاى صحن من السجق المقلى، والعيش المقلى فى دهن السجق، وبصل، وفطائر. شىء شهى!، انظر كم تكون فى مزاج رائق وأنت تصنع الأفلام!

فى غرفة ملابسى يوجد خس، وطماطم، وبيضة مسلوقة، وبعض شرائح من لحم الخنزير أو الديك الرومى. أفرد المايونيز على الخس، وأضع شريحة لحم وطماطم بداخل الخس، وألتهم ذلك كله فى قضمة واحدة. أنتهى من وجبتى فى خمس دقائق، ثم أنام قليلاً. إننى أغرق فى النوم بعد دقائق من استلقائى، وهو شىء تعلمته فى الجيش

خلال الحرب العالمية الثانية. ومازلت حتى الآن أستيقظ قبل دقيقة واحدة من انتهاء ساعة الغداء، وأعود إلى موقع التصوير.

مع رفع الجدران جاء وقت إعداد جديد للكاميرا، يتم استدعاء الممثلين، وهم عادة لا يكونون فى ملابس الدور، ماكياجهم يحتاج إلى تصليح بسبب ما فعلوه فى ساعة الغداء. نبدأ فى الإعداد للقطة الجديدة، أخبرهم أن يؤدوها الآن دون استغراق كامل، ونتأكد أن كل الإكسسوارات فى مكانها. الآن، بينما البدلاء يراقبون بحرص نبدأ فى إعداد اللقطة مرة أخرى لكن هذه المرة مع التصوير بالكاميرا. لقد كنت اخترت العدسة، وراقبت المشهد وأنا أعمل على الكاميرا بنفسى. لست أجيد العمل على الآلات، لكننى لست سيئًا أيضًا. وإذا كانت الكاميرا تتحرك خلال اللقطة نضع علامات بشرائط على الأرض لمواضع الكاميرا. هناك فى بعض الأحيان ثمانى أو عشر حركات للكاميرا فى لقطة واحدة؛ لذلك يجب ترقيم الحركات على الأرض، كما توضع علامات أيضًا لتغيرات ارتفاع الكاميرا، كذلك الأماكن التى سوف يتوقف عندها الممثلون توضع لها علامات على الأرض بلون مختلف لكل ممثل. يقف البدلاء فى أماكنهم حتى يتمكن أندريه من بدء ضبط الإضاءة، ويعود الممثلون إلى غرف ملابسهم للاستعداد.

تمضى فترة ما بعد الظهر بسرعة. يعتمد قدر العمل الذى تم إنجازه كل يوم على العديد من العوامل، ومع ذلك، وطالما أن الممثلين لم يشعروا بالملل، فإننى أعتبره يومًا طيبًا.

فى حوالى الثالثة، يرسل مكتب الإنتاج نسخة من أوردرات اليوم التالى. أراجع أنا إلى أى حد أنجزت من جدول اليوم. وحسب ما يبدو إذا كنت قد أنجزت أكثر أو أقل من المخطط، وحسب ما تبقى من عمل اليوم، فإننى قد أطلب تعديلاً فى الأوردرات. إذا كان من الممكن أن يحصل الممثلون على خمس عشرة دقيقة زيادة للنوم فى الصباح، فإننى أمنحها إياهم.

فى الرابعة والنصف تقريبًا؛ أحرص على ألا أبدأ مشهداً أو لقطة لن أستطيع إكمالها فى الخامسة والنصف، وهو وقت نهاية يوم العمل. تلك اللقطة التى أعدتها

مرات عديدة مع براندو فى "النوع الهارب" كانت استثناء فقط لأننى اعتقدت أننا يمكن أن نحصل عليها كالمعتاد فى التقاطتها الأولى أو الثانية. يمكننى دائمًا أن أمضى فى "الأوفر تايم"، لكننى لا أفعل ذلك إلا إذا كان ضروريًا تمامًا لقد قمنا بعمل شاق اليوم، وأصبحت متعبًا، كذلك الممثلون، أما طاقم الفنيين، فهم معتادون على العمل ساعات زيادة عن الوقت المقرر؛ لذلك فإنهم بشكل عام لا يفقدون الكفاءة إلا بعد اثنتى عشرة ساعة، سوف أحاول إنهاء تصوير اليوم فى حوالى الخامسة، لكننى سوف أحاول إنجاز الإعداد الأول للمشهد قبل أن أسمح بانصراف الممثلين. وإذا كان إعدادًا صعبًا بشكل خاص، يمكن لفريق الفنيين البقاء أكثر قليلاً؛ لذلك يمكن إنجاز إعداد الإضاءة للغد، وإذا كانت الجدران سوف تزال، فإن العمال يبقون لإنجاز ذلك أيضًا.

جاء وقت الذهاب لمشاهدة اللقطات اليومية، ثم إلى السيارة (من الأفضل أن يكون سائقى واقفًا عند الباب الأمامى وقد أدار المحرك)، ثم إلى المنزل. نصف ساعة فى إغفاءة قصيرة، وحمام، وعشاء فى الثامنة، ثم إلى النوم فى التاسعة والنصف. سوف أراجع اليوم فى ذهنى، هل حصلت على ما أريد؟ هل أحتاج إلى مزيد من التغطية؟ هل هناك ما أريد إعادة تصويره؟ إننى لا أخرج مطلقًا فى زيارات خلال فترة التصوير. فى بعض الأحيان أستقبل وزوجتى بعض الأصدقاء المقربين على العشاء فى أمسيات يوم الجمعة. يكون يوم السبت إجازة، لكننى لم أخرج بعد من حالة التصوير طوال الأسبوع؛ لذلك فإنه ليس مريحًا تمامًا، أما يوم الأحد، وبفضل الكلمات المتقاطعة أو تلك الألعاب اللفظية، وبفضل مباريات الكرة فى التليفزيون، فإننى أسترخى قليلاً.

إذا كان كل ذلك يبدو عملاً شاقًا جدًا، فلأفترض أنه كذلك. وبقدر ما يمضى التصوير فى الفيلم، فقد كان ذلك هو الجزء الأسهل من التصوير. لقد كنا فى الاستوديو حيث يمكننا التحكم فى كل شىء، ولم يكن هنا ما يعوق تركيزنا فى العمل، لكن ذلك كله يختفى تمامًا عندما نعمل فى موقع حقيقى.

حاول أن تصور الآتى؛ فى فيلم "غريب بيننا" هناك أحد مشاهد الذروة لتبادل إطلاق الرصاص فى قلب مركز بيع الماس فى نيويورك، وخلال تبادل النيران، تتصادم

ثلاث سيارات أجرة، وهناك سيارة أخرى تصاب بطلقة فى الزجاج الأمامى فتصطدم بمؤخرة شاحنة، ثم يستولى اللصوص على سيارة أجرة رابعة، تطلق ميلانى جريفيث الرصاص على زجاجها الأمامى، وتصعد السيارة على الرصيف، وتصطدم بنافذة محل لبيع المجوهرات قمنا بصنع مثيل له فى الاستوديو.

فى الظروف العادية، وفى ضوء المشاهد الخطرة الصعبة، والمؤثرات الخاصة لإصابة زجاج السيارات الأمامى بطلقات الرصاص، وإعداد مائة وثلاثة كومبارس، فإننا سوف نخصص ثلاثة أو أربعة أيام لتصوير المشهد. وسوف يحتاج المشهد إلى سبعة وستين إعداداً للكاميرا، وإنجاز عشرين إعداداً فى اليوم يعد عملاً مبهراً. إننا نادراً ما ننجز عشرين إعداداً فى الاستوديو حيث نستطيع التحكم فى كل شىء.

لكن ليس متاحًا لنا إلا يوم واحد لتصوير المشهد كله، ويجب أن يتم ذلك فى أحد أيام الآحاد؛ لأننا نحتاج إلى كل المربع السكنى وأن نؤجر كل محلات المجوهرات فيه، لكن ذلك سوف يكون مستحيلاً من الناحية المالية. هناك مساحة فى كل محل مجوهرات يتم تأجيرها لبائعى مجوهرات آخرين، وهذا يعنى شراء ما يساوى يوم عمل فى ٢٥٠ بائع مجوهرات، وحتى لو وافقت على إنفاق المال، لن يصلح يوم من أيام العمل. هناك شبكة مدهشة من الأمن الخاص فى هذا المربع، وهناك ملايين لا تعد ولا تحصى من هذه التجارة، ليس مسموحًا لشاحنة أن تقف لإنزال بضاعة أو تحميل بضاعة إذا لم يكن هناك اتفاق مسبق على وقوف شاحنة، فإنه لا يسمح لها بالتوقف حتى لو كانت توصل بقسماطًا للمطاعم الأربعة أو الخمسة فى المربع. ومعظم الشاحنات لا توصل البقسماط. بالإضافة إلى ذلك، فإن هناك فى كل محل إنذاراً آليًا يفتح ويغلق الخزائن فى وقت ثابت. وهذا لا يمكن أن يتغير دون موافقة الشركات العديدة التى تقوم بالتأمين على المحلات. عندما ذهبنا لأول مرة لاستكشاف موقع التصوير كنا أربعة، واكتشفنا فيما بعد أن موظفى الأمن الخاص قاموا بتصويرنا فى أول يوم سرنا فى المربع، كنا أربعة أشخاص يسيرون ببطء على جانبى الشارع، نتوقف أمام كل محل ونتحدث، ونلتقط صورة ثم ننتقل إلى محل آخر، لقد كان هذا بالطبع منظراً غير مرحب به فى هذه المنطقة.

كيف قمنا بتنفيذ المشهد؟ لست متأكداً حتى الآن. عند الخامسة بعد الظهر من يوم السبت، فإن المعتاد أن ينقل أصحاب المحلات مجوهراتهم إلى الخزائن، والتى تغلق آليًا فى السادسة والنصف. وبداخل كل محل هناك فريق من عمالنا للإكسسوار يضعون مجوهرات زائفة مكان المجوهرات الحقيقية، وعليهم الانتهاء فى السادسة والنصف، ففى ذلك الوقت تكون أجهزة الإنذار فى المحلات قد وضعت على الوضع الآلى. واجه بعض عمال الإكسسوار مشكلات، لكن صاحب المحل كان رائعًا، فلأنه كان يحب الأفلام، ولأننا أعطيناه ٢٥٠٠ دولار، استدعى شركة الأمن وشركة التأمين، وقاما بتأخير الإنذار لمدة خمس عشرة دقيقة.

ثم بدأت شاحناتنا فى الدخول إلى الشارع، وهى واضحة لأنها تحمل علامات شركات تأجير المعدات لنا، وكان لابد من إخفاء هذه العلامات لكى تبدو كشاحنات عادية تعمل فى الشارع. لقد أردت شاحناتنا فى الشارع الذى سوف نصور فيه لأنه ليس لدينا الوقت للجرى إلى مكان آخر لتصوير جديد، وإضاءة، وكابلات، وشبكات، وحوامل، وكل تلك الأشياء التى نحتاجها للتصوير.

استخدمت ثلاث كاميرات، كان هذا يعنى الحصول على ثلاث لقطات لكل إعداد، وهو ما قلل عدد الإعدادات إلى اثنين وعشرين زائد واحد، وهو لايزال يمثل قدراً هائلاً من العمل. لقد كان لدينا ضوء النهار فى السابعة صباحًا. وبالطبع بدأنا العمل وكانت الدنيا لاتزال ظلامًا، وتم وضع قضبان عربة الكاميرا فى مكان واحد حتى لا تظهر فى الخمس لقطات الأولى (خمسة عشر إعداداً). كان الكومبارس جاهزين فى السابعة بملابسهم وماكياجهم؛ كان ذلك عملاً هائلاً فى حد ذاته؛ لأن عدداً كبيراً من الناس فى الشارع ظهروا فى ملابس اليهود الأرثوذكس ذوى اللحى الطويلة والضفائر، ورء وسهم مغطاة بالقبعات، لقد خيطنا الضفائر فى القبعات حتى لا نقوم بتركيبها لكل شخص على حدة.

فى الثامنة صباحًا، كان مساعد الإخراج قد أعد الكومبارس. استدعيت الممثلين الرئيسين، وقمنا بإجراء بروفة واحدة بدون حركات خطرة بالطبع، لكن مع وجود سائقى هذه الحركات يؤدون أدوارهم فى الحدث.

صادفنا حظًا سعيدًا، كانت هناك فى السماء سحابة ثقيلة، ومادامت موجودة، كان لدينا ضوء ناعم متسق حيث يمكننا أن نصور فى أى اتجاه، وسوف يكون الضوء ثابتًا. كان ذلك مفيدًا جدا مع وجود ثلاث كاميرات. لو كان الجو مشمسًا، كان لابد أن نستخدم ضوءًا مائلاً (لأسباب شرحتها سابقًا). علاوة على ذلك، فإن الشمس لا تتوقف عن الحركة، والضوء فى الثامنة مختلف تمامًا عنه عند الظهر، والمبانى تلقى بظلال وانعكاسات مختلفة، ولكى نطابق الضوء فى لقطات مختلفة تم تصويرها فى أوقات مختلفة بثلاث كاميرات مختلفة فإن ذلك سوف يكون شبه مستحيل، واللقطات غير المطابقة سوف تمثل مشكلة كبيرة عند مونتاجها معًا.

جاءت ضربة حظ سيئة أخرى. كان ذلك هو استعراض "اليوم البولندى"، وفى هذا العام، ولسبب لا أعلمه، كان الاستعراض سوف يمر بالقرب منا. هذا يعنى أن البولنديين السعداء بزيهم القومى سوف يمرون قريبًا. وضعنا شاحنتين كبيرتين عند نهاية المربع السكنى لكى نمنع ظهورهم، لكننى كنت أعرف أن كل الصوت سوف يكون عديم الفائدة، وسوف نضطر لإضافته فيما بعد، لكننى كنت ممتنًا أن بعض أقاربى من وارسو لم يقرروا – وهم تحت تأثير بضع رشفات من المشروبات البولندية – أن يأتوا ليروا إذا ما كنا نحتاج إلى أية مساعدة.

بدأنا التصوير حوالى الساعة ٨,٤٥، وانتهينا فى ٢,٣٠ بعد الظهر، وكنا قادرين على أن نأخذ نصف ساعة للغداء فى الواحدة، ونمت حوالى خمسًا وعشرين دقيقة.

فيما يلى سوف ترى أوردر ذلك اليوم؛ لاحظ كمية التفاصيل. يحتوى قسم ٢ على ملاحظة بأن قسم الدعاية سوف يكون له فريق مستقل يقوم بالتصوير أثناء قيامنا به. إن قسم الدعاية فى كل فيلم يقدم لقطات ساحرة لتعرض فى نشرة الأخبار التليفزيونية، كأنه يأخذك فى كواليس فيلم مهم. لاحظ أيضًا أنه يجب علينا أن نصور المشهد سواء كان الجو مشمسًا أو ممطرًا.

TITLE CLOSE TO EDEN　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　DATE: SUNDAY 10/6/91
DIRECTOR SIDNEY LUMET　　　　　　　CALL SHEET　　　SHOOT DAY#: 12
ASST DIR HARRIS/PENOTTI/SMITH (718)555-1234　　　CREW CALL: 8:00A
SHOOTING CALL: 8:20A

SET DESCRIPTION	SCENES	CHARACTER	PAGES	LOCATION
EXT-DIAMOND STORE & ST-D	89	1.2.6.15.16.01X.	1-7/8	47TH ST.
''SHOOT OUT CRASH''		06X.X.016X		(Betw.5th & 6th Avenues)
EXT-DIAMOND STORE & ST-D	91	1.2.6	7/8	
''INSANELY GREAT COP''				
IF TIME PERMITS:				
EXT-DIAMOND STREET-D	22	1.2.3.9		
EXT-DIAMOND STREET-D	45	1.2.4.5		
EXTRAS RPT TO NE CORNER OF 47TH & 6TH AVE.				
HOLDING AREA: 1211 6TH AVE./'LOWER CONCOURSE'				

[1]

: xxxxBE ADVISED ELECTRONIC PRESS KIT CREW WILL BE ON SETxxxx
: ****ABSOLUTELY NO VISITORS OR GUESTS WITHOUT JOHN STARKE'S APPROVAL****
:
: -*-*-*-TRUCKS LOAD IN ON SATURDAY EVENING—OCT. 5TH-*-*-*-
: !!!!!!!!!!!!!!!!!! NO COVER -*- RAIN OR SHINE !!!!!!!!!!!!!!!!

[2]

CAST		CHARACTER	P/U	M/U	SET
1	Melanie Griffith	Emily	P/U ● 6:30A	6:45A	8:20A
2	Eric Thal	Ariel	P/U ● 6:15A	6:30A	8:20A
3	Lee Richardson	Rebbe	W/N		
4	Mia Sara	Leah	W/N		
5	Tracy Pollan	Mara	W/N		
6	John Pankow	Levine	P/U ● 7A	7:15A	8:20A
9	Ro'ee Levi	Mendell	W/N		
15	James Gandolfini	Tony Baldessari	RPT ● 7:30A	7:30A	8:20A
16	Chris Collins	Chris Baldessai	RPT ● 7:00A	7:00A	8:20A
01	JANET PAPARAZZO	ST.DBL.'EMILY'			
06	SPIKE SILVER	ST.DBL.'LEVINE'			
X	JACK GILL	ST.DBL.'TONY'	P/U ● 7:30A		
01	DANNY AIELLO.JR.	ST.DBL.'CHRIS'			
1X	ANDY GILL	ST.THUG #1			
2X	TONY LUCCI	ST.THUG #2			
3X	NICK GIANGULIO	HOT DOG MAN			
4X	BILL ANGNOS	ND.CAR DRIVER#1			
5X	PHIL NIELSON	ND.CAR DRIVER#2			
6X	JOEL KRAMER	TAXI CAB DRIVER			
7X	PAUL BUCOSI	PEDESTRIAN #1			
8X	GERRY HEWITT	PEDESTRIAN #2			
9X	TED	PEDESTRIAN #3			

[3]

STANDINS AND EXTRAS	PROPS AND SPECIAL INSTRUCTIONS
: STANDINS #1,2,6, RPT ● 7:30A	: CARDBOARD BOXES,HAND DOLLIES,
: -------------------------	: EMILY'S GUN,HANDCUFFS,MULTIPLE
: 103 B.G.RPT ● 7A	: WINDSHIELDS,SHOPPING BAGS,THUGS'
: TO INCLUDE: 10-TRUCK DELIVERY MEN/	: GUNS
: 15-HASIDIM MALES/20-SIGHTSEERS/	: VEHICLES: CRASH TAXI,UPS VAN,
: 50-SHOPPERS/4-DELIVERY BOYS/4-COPS	: 2-PANEL TRUCK,2-PARKED CARS,1-
:	: DARK COLORED CAR,1-WHITE CAR,1-
: 5 B.G. RPT ● W/N	: ALTERNATOR TRUCK,2-POLICE CARS,
: TO INCLUDE: 5-REBBE CORE	: THUG CAR,REBBE CAR,SCHOOL BUS
:	: WARDROBE: ELBOW & KNEE PADS FOR
:	: EMILY
:	: LOCATIONS: ACCESS TO ALL DOORS OF
:	: MODELLS,CONTROL TRAFFIC,GUNFIRE
:	: REMOVE MAILBOX & 'NO PARKING'SIGN,
:	: PRACTICAL AMBULANCE
:	:

[4]

CREW CALL: 8:00A		
DIRECTOR: P/U ● 7:30A	SOUND: 8:00A	SCENIC: 8:00A
ASST DIR: 7:30A/6:30A	GRIPS: 8:00A	MAKEUP: 6:00A
SCRIPT: 8:00A	PROPS: 8:00A	HAIR: 6:00A
CAMERA: 8:00A	ELECT: 8:00A	WARDROBE: 6:00A
STILLS: 8:00A	CARPS: PER D.RESEIGNE	COFFEE &: RDY ● 6A
P.A.S : PER J.PENOTTI	DRESSER: PER G.BRINK	LUNCH:
STUNTS: O/C	SPEC EFX: O/C	VIDEO: -

[5]

ADVANCE SCHEDULE	TRANSPORTATION
: MONDAY 10/7/91	: PER T.REILLY/J.NUGENT
: INT-KLAUSMAN'S-D SC.32 (POSSIBLE)	: -------------------
: IF NOT COMPLETE-THEM:	: P/U S.LUMET ● 7:30A
: SC.45,59,45A,45B,45C,22,14(N)	: P/U M.GRIFFITH ● 6:30A
:	: P/U E.THAL ● 6:15A
: TUESDAY 10/8/91	: P/U J.PANKOW ● 7A
: EXT-REBE HOME & ST.-D	: P/U J.GILL ● 7:30A
: SC.17pt,17Apt,37,54pt,51,53pt,73	:
:	: --------------------

[6]

because they might interfere with the stunts. Also, sadly, a practical—operational—ambulance. Whenever stuntwork is done, an ambulance must stand by.

"Stunts: O/C" in section 5 means no stunts, because stunts

فى القسم ٣، تحديد لعدد ممثلى الأدوار الخطرة والشخصيات التى يقومون بدور البدلاء لها، كما يوجد شخص مسئول عن ممثلى الأدوار الخطرة.

فى القسم ٤، يوجد تفاصيل مثيرة خاصة بتعليمات الإكسسوارات، لاحظ وجود إشارة إلى عدة زجاجات أمامية للسيارات فى حالة إذا لم نحصل على اللقطة الأولى من الالتقاطة الأولى؛ لذلك سوف نحتاج إلى زجاج أمامى جديد، كذلك هناك تعليمات بإزالة صناديق البريد وعلامات "ممنوع الوقوف" لأنها قد تقطع عمل ممثلى الأدوار الخطرة. وبالإضافة إلى ذلك فإن هناك سيارة إسعاف لحالات الضرورة، مثل أداء الحركات الخطرة.

فى القسم ٥، لا يوجد ذكر لممثلى أدوار خطرة حيث تم ذكرهم فى القسم ٣، وعلى عكس السائقين، ليست هناك حاجة لتكرار التعليمات لممثلى الأدوار الخطرة.

وبسبب ضغوط الوقت كان تصوير يوم الأحد ذاك يتضمن عدداً كبيراً من الناس. لكن العمل فى كل الموقع يتطلب طاقماً كبيراً. وحتى فى فيلم صغير ذى ميزانية قليلة مثل "فقدان الحماس" كان يحتاج إلى الآتى ليوم عمل واحد فى موقع تصوير حقيقى: شاحنة لعمال الكاميرا، شاحنة لعمال الكهرباء، شاحنة للإكسسوار، شاحنة لمولد كهربى، شاحنة للماكياج والشعر، وخيمتين؛ الخيمة هى غرف ملابس محمولة متنقلة للممثلين، ويحتوى كلٍّ منها على ثلاث كبائن؛ لذلك يتقاسمها ثلاثة ممثلين، كانت لى كابينة لإغفاءة ساعة الغداء، ولكل خيمة سائق نقابى؛ لذلك حاول أن تجعلها أقل ما يمكن. ثم أضف إلى ذلك الحافلات الثلاث التى أقلت الممثلين إلى موقع التصوير وإذا كان هناك كومبارس يأتون من بعيد، مثلما هو الحال فى فيلم "فقدان الحماس"، لابد أن تكون هناك حافلة كبيرة لنقلهم، وفى كل حافلة مكان لتسعة وأربعين كومبارساً. ويمكنك أن تستخدم حتى مائة وعشرين كومبارساً نقابيين، وإذا كان المشهد يتطلب أكثر من ذلك يمكنك استخدام أناس محليين، ثم هناك شاحنة تحتوى على أربع دورات مياه. لقد وصلنا الآن إلى اثنتى عشرة شاحنة، وهو ما لا يعنى فقط اثنى عشر سائقاً ولكن أيضاً مشكلات ركن الشاحنات؛ لذلك عليك أن تضيف قائداً ومساعد قائد للسائقين، ثم أضف مساعداً أو اثنين إضافيين للإخراج، وثلاثة أو أربعة مساعدى إنتاج، وحافلتين

لنقلهم. أضف ستة رجال أمن: اثنين لكل دورية لثلاث ورديات إذا كنت موجوداً في موقع التصوير خلال الليل. أضف شرطيين إلى أربعة رجال شرطة لتنظيم المرور إذا كنت تستخدم شوارع أو تحتاج إلى حواجز شرطة.

بالإضافة إلى ذلك، وبينما نحن في موقع التصوير، فإننا نستخدم طاقمًا من العمال اليدويين، يتضمنون في فيلم صغير اثنين من عمال الكهرباء واثنين من عمال الكاميرا. إنهم يعملون قبل فريق التصوير. وتبعًا للوقت المطلوب لإعداد الإضاءة في موقع التصوير، فهم يصلون قبلنا بيوم أو اثنين أو ثلاثة. إنهم يضعون المصابيح الكبيرة في أماكنها، وكل دقيقة نوفرها بذلك الإعداد المسبق تعني ساعات عندما يصل طاقم التصوير الهائل.

كان لدينا في "أمير المدينة" ١٣٥ موقع تصوير، في ٥٢ يومًا لجدول التصوير، وكان هذا يعني في المعدل ما يزيد قليلاً على موقعي تصوير في اليوم! وبالإضافة إلى فريق عمال يدويين مكون من أربعة كهربائيين من عمال الكاميرا، فقد كان هناك فريق للتنظيف بعد الانتهاء من التصوير، هناك فريق من اثنين من عمال الكهرباء واثنين من عمال الكاميرا يأتون لتفكيك المصابيح حيث إن فريق التركيب قد بدأ العمل في الموقع التالي، وعلاوة على ذلك، إذا كان هناك جدار كنا قد قمنا بإعادة طلائه، فإن علينا أن نعيده إلى لونه الأصلي.

لم أذكر فريق الإمداد بالغذاء. فإذا كنا نريد تحديد ساعة الغداء بساعة واحدة، من الضروري أن يكون الطعام جاهزًا عندما نبدأ الاستراحة. ولا تبدأ ساعة الغداء رسميًا إلا بعد تقديم الطعام لآخر شخص في الطابور. وإذا أخذت نصف ساعة فقط لاستراحة الغداء، يتم دفع مزيد من الأجر للطاقم، كما يقوم ممول الطعام بتزويدنا دائمًا بالقهوة والحساء في الطقس البارد، والمشروبات المثلجة والبطيخ في الطقس الحار.

يمكنك أن ترى كيف أن الأعداد بدأت فى التزايد. فى فيلم "فقدان الحماس" - وهو فيلم صغير - انتهى العدد إلى ستين شخصًا فى موقع التصوير ليس من بينهم فريق الممثلين. وفى فيلم "أمير المدينة" وصل العدد إلى حوالى مائة وعشرين. وفى فيلم كبير من السهل أن يصل الطاقم إلى ضعف هذا العدد. وإذا كان مطلوبًا العدد الكبير من الكومبارس بما يزيد أعداد فنانى الماكياج، والشعر، والإكسسوار، وممولى الطعام، فإن الطاقم قد يصل إلى المئات.

فى أفلامى تتم معالجة هذه المشكلات التنظيمية قبل أسبوعين أو ثلاثة من التصوير. أصحب كل رؤوس الأقسام: الإكسسوار، الكهرباء، عمال الكاميرا، فنان المناظر، مساعد الإخراج، مسئولى اختيار المواقع، وممثلى الأدوار الخطرة (فى حالة استخدامهم)، السائقين، العمال اليدويين فيما يسمى رحلة الاستكشاف. نزور كل موقع، ونتناقش أين سوف تركن الشاحنات؟ وما المصابيح التى سوف تستخدم، وأين ستوضع، وما الذى يجب إعادة طلائه أو تعديله من أجل مظهر الفيلم. وإذا كان فيلمًا تاريخيًا، تجب إزالة هوائيات التليفزيون ومكيفات الهواء، ثم إعادة تركيبها بعد انتهاء التصوير. ومن أجل ذلك يجب علينا بالطبع الحصول على إذن من الناس المقيمين هناك. وفى فيلم "دانييل"، وهو فيلم يدور فى فترة تاريخية معينة، كان ضروريًا إزالة عواميد الكهرباء. وعلى كل فرد أن يكتب ملاحظاته، والالتزام بها بصرامة.

كان فيلم "الصباح التالى" هو الفيلم الوحيد الذى صورته فى هوليوود. لم نكن نصور من خلال شركة سينمائية كبرى. واستخدمنا فريقًا من الفنيين الذين يعملون بالقطعة. فى رحلة الاستكشاف لاحظت أن قائد السائقين لم يكن يكتب ملاحظاته، وتصورت أن له ذاكرة قوية لكن عندما وصلت إلى موقع التصوير فى اليوم الأول للتصوير، كانت الشاحنات تركن فى نفس المكان الذى سوف تصوره الكاميرات فى اللقطة الأولى. قام مساعد الإخراج باستدعاء قائد السائقين وسأله ماذا حدث؟، قال الرجل إنه لم يحضر أى فيلم كان يتم فيه تنفيذ ما تم التخطيط له؛ لذلك لم يكن موجودًا معنا فى اليوم الثانى.

ويمثل التصوير الليلى صعوبة أكبر، فكل شيء سوف تتم إضاءته اصطناعيًا. وعادة ما يلحق بعمال التركيب عمال كهرباء طاقم التصوير قبل أربع ساعات على الأقل من حلول الليل، وذلك لأن الكابلات يجب أن تمتد من المصابيح حتى مولد الكهرباء. ولأن المولدات تصدر ضجيجًا عاليًا، فإنها تكون عادة بعيدة إلى حد ما عن موقع التصوير حتى لا تتداخل مع قسم الصوت. من الأكثر سهولة وأمانًا أن تمد الكابلات فى ضوء النهار، عندما تكون الرؤية لاتزال ممكنة. إن العمل أسابيع عديدة فى التصوير الليلى يستنفد طاقة الجميع بما فى ذلك طاقم الفنيين. إنك لا تستطيع بحق أن تنام بالنهار، على الأقل أنا لا أستطيع ذلك لكن هناك تركيزًا رائعًا فى التصوير الليلى. فبعد الحادية عشرة مساء يذهب أهل الحى للنوم، وهنا فى قلب الظلام، هناك مجموعة من الناس ترسم بالضوء، وتخلق شيئًا.

قمنا بتصوير فيلم "النورس" فى السويد، بنينا ديكور منزل مدام أركادينا فى مكان خالٍ فى الغابات بالقرب من بحيرة، كانت هناك ليلة واحدة من التصوير الليلى. قال لى مدير التصوير جيفرى فيشر أن آخذ استراحة عشاء طويلة، لأنه يحتاج ساعة ونصفًا تقريبًا للانتهاء من إعداد الإضاءة بمجرد هبوط الليل. لا يستطيع المصورون الضبط الدقيق للإضاءة إلا بعد حلول الظلام الكامل، وبعد ساعة من هبوط الليل، ذهبت بالسيارة إلى الموقع. كان الطريق يمضى على تل، وعندما وصلت السيارة إلى القمة، ورأيت فى الأسفل ماسة بيضاء صغيرة متلألئة، كل ما حولها ظلام ماعدا تلك الدفقة من الضوء، حيث كانت تتم إضاءة الموقع. إنه منظر لا ينسى؛ أناس يبذلون كل ما فى جهدهم، هم جميعًا يصنعون نفس الفيلم، يخلقون بالمعنى الحرفى للكلمة فيلمًا فى قلب غابة فى منتصف الليل.

الفصل الثامن

اللقطات اليومية

العذاب والنشوة

فى معمل شركة تكنيكلر فى نيويورك فى الدور الثانى من بناية متداعية محاطة بمحلات البورنو، هناك غرف عرض قبيحة صغيرة تسع ثلاثين مقعداً، والشاشة عرضها حوالى أربعة عشر قدمًا، وكثيراً ما يكون الضوء القادم من آلة العرض مركزًا فى منتصف الشاشة ضعيفًا على جانبيها، بما يعطى صورة غير متسقة. ونظام الصوت يشبه علبتين من الصفيح مربوطتين بخيط. لقد شكا مورتى عامل العرض طوال سنوات، لكن دون فائدة. وعندما يفتح مكيف الهواء، فإنه يصدر ضجيجًا عاليًا حتى أنك لا تسمع جملة حوار واحدة. وإذا لم يفتح مكيف الهواء قبل نصف ساعة على الأقل من وصولنا، فإن رائحة الطعام تختلط برائحة الكيماويات القادمة من المعمل فى الأعلى. تهب رائحة الطعام إلى الغرفة من مطعم فى الدور الأرضى. وحتى قبل أن يؤجر المطعم المكان، كانت رائحة الغرفة هى رائحة الطعام الصينى، لا أدرى لماذا؟! دورة مياه الرجال بعيدة ومغلقة دائمًا حتى لا يدخل ضجيج الشارع ويزعجك. المفاتيح مع مورتى، وهى مربوطة بقطعة خشب طويلة وثقيلة. ذلك هو المكان الذى نأتى إليه لنشاهد عمل الأمس. وبعد كل الجهد الذى كنا قد بذلناه فى التصوير، هذا هو المكان الذى أذهب إليه لأرى عمل الأمس وأحاول تقييم ما فعلناه.

هذا مـا يسـمى الذهاب إلى اللقطات السـريعـة؛ لأن المعـمل - من أجل أن ترى العمل بأسرع ما يمكن - يطبع اللقطات بطريقة متعجلة. معظم الأفلام التى تصور فى نيويورك ترسل الفيلم السالب إلى هذا المعمل الوحيد حيث يوضع فى حمام الكيماويات الخاص بها. وبرغم ظروف التصوير المختلفة، فإنهم يختارون مدى متوسطًا للضوء، وكل النسخ الموجبة يتم صنعها هنا بهذه الطريقة. سوف يكون هناك حرص أكبر بالنسبة للنسخة النهائية، لكن السرعة الآن لها الأولوية.

إنها دائمًا لحظة مثيرة لكنها مرعبة. أخبرنى أوسى موريس - مدير التصوير البريطانى - أنه حتى بعد صنعه مئات الأفلام لايزال يشعر بالرهبة عندما يسقط الضوء على الشاشة ويبدأ عرض اللقطات اليومية.

نسحب أقدامنا بصعوبة؛ لأننا قد انتهينا لتونا من يوم عمل شاق آخر، نصل فى أوقات مختلفة لأننا جئنا بوسائل مواصلات مختلفة، يصل أولاً مساعد الإخراج، وفتاة الاسكريبت، والمصور، ومشغِّل الكاميرا، وعامل ضبط البؤرة، وفنى الصوت، والمخرج الفنى، ومسئول الأزياء. كان يسبقنا المونتير ومساعده الأول، وقد أحضرا الفيلم والصوت. فى الأغلب فإن مساعدى الإخراج الثانى والثالث يحضران، وفى بعض الأحيان يحب كبير عمال الكهرباء أن يحضر، وعامل عربة الكاميرا (الدوللى)، إذا كانت هناك لقطة دوللى صعبة فى اليوم السابق، وفنانو الماكياج والشعر يحضرون إذا كانت هناك مشكلة أو تغيير، وعادة ما يجلسون بجوار الباب؛ لأنهم يصلون متأخرين.

من المعتاد تلك الرهبة التى يشعر بها أوسى، هناك تخوفات وحالات تفاؤل وتشاؤم فى هذه الغرفة أكثر من غرفة ملابس فريق بيسبول خاصة إذا كان هذا الفريق يريد أن يحقق سلسلة من الفوز المتلاحق. (من علامات هذا التفاؤل والتشاؤم - المترجم) إذا كنت أقوم بالتصوير فى الشتاء، فإننى أرتدى نفس البلوفر كل يوم، وأجلس دائمًا فى الصف الأمامى؛ لذلك فإن الشاشة تبدو أكبر. ليس مسموحًا دخول الطعام. المونتير على يمينى، المصور على بعد صف واحد خلفى وكرسى واحد إلى يسارى. إن المكان

الذى يجلس فيه الناس فى أول يوم يظل هو المكان الذى يجلسون فيه لبقية الفيلم؛ بلا تغيير.

سبب ما يجلس المنتجين والتنفيذيين فى الصف الأخير. إننى مقتنع بأن ذلك لأنهم يكرهون الأفلام ويريدون أن يكونوا بعيدين عن الشاشة بقدر الإمكان، وربما كان ذلك لأن الهاتف يكون عادة فى الخلف برغم أنه لا أحد يجرى مكالمات خلال عرض اللقطات اليومية.

بعض الممثلين لا يأتون أبداً. إنهم يكرهون رؤية أنفسهم. (قلت لك إن عرض الذات مؤلم). لم يذهب هنرى فوندا قط إلى اللقطات اليومية طوال حياته الفنية، وهو فى واقع الأمر لا يرى الفيلم إلا بعد عرضه بعام كامل. لكنه كان فى "١٢ رجلاً غاضباً" هو المنتج أيضًا؛ لذلك اضطر إلى المجىء. وبعد رؤيتنا للقطات اليوم الأول انحنى إلى الأمام، وضغط على كتفى، وهمس: "إنه رائع"، واختفى، ولم يعد بعدها قط، أما آل باتشينو فإنه يأتى دائمًا، يجلس على الجانب، وحده، وهدوء بارد استولى عليه. إنه شديد القسوة مع نفسه، إذا شعر أنه أفسد اللقطة، فإنه يطلب منى إعادة تصويرها إن أمكن، ودائمًا تأتى الإعادة أفضل. وفى بعض الأحيان يستخدم الممثلون اللقطات اليومية بشكل يدمر الذات. إنهم يتأثرون جداً بمظهرهم، وأقل انتفاخ تحت العينين سوف يوقعهم فى نوبة من الاكتئاب، وعندما أرى أن ذلك يحدث أطلب إليهم ألا يأتوا مرة أخرى، وهو ما يطلق عليه أزمة صغيرة، لكننى مستعد أن أكون قاسيًا جداً فى تلك الحالة. وبعض الممثلين ينصون فى عقودهم على الحق فى حضور عرض اللقطات اليومية.

فى الحقيقة فإن الممثلين ليسوا أقل سوءاً من العديد من الفنيين. إن اللقطات اليومية تثير قدراً كبيراً من الغرور. كل شخص تقريبًا مهتم بعمله وحده. لقد رأيت مصممى إنتاج على حافة البكاء لأن هناك رتقًا بين حائطين لم يتم طلاؤه جيداً. لن يلاحظ أحد آخر ذلك، لكنهم سوف يتحدثون مع فنان المناظر بمجرد وصولهم إلى

الاستوديو فى الصباح التالى للتأكد من أن ذلك لن يحدث مرة أخرى، وهم على حق. كما أن فنان الصوت يعانى بسبب نقل الصوت، ففى التصوير يتم التسجيل على شريط ربع بوصة، وهذا يجب نقله إلى شريط ٣٥ مم لتحقيق التزامن مع الفيلم، وهذا يحدث فى قسم خاص، وإذا كان الفنى فى هذا القسم مهملاً، فإنك تحصل على نقل سيئ يغير من جودة الصورة. وفى بعض الأحيان يحاول الفنى أن يبدع فيغير من ارتفاع الصوت أو انخفاضه مما يصيب فنان الصوت بالجنون، وهو بدوره على حق.

بكلمات أخرى، فإننا هنا لكى نرى إذا ما كنا نقصده قد ظهر أخيراً على الشاشة، فتلك هى أولويتنا الأولى، وهى تتطلب مزيجًا غريبًا من التعاطف مع الفيلم من ناحية، والقسوة الأمينة فيما يخص إخفاقاته من ناحية أخرى.

العمل الجيد يأتى من الشغف به. عندما أصل هذه الغرفة، فإننى لا أستطيع أن أتظاهر فجأة بكونى موضوعيًا، لست موضوعيًا، إننى مثل الهداف الذى يرى الكرة متجهة إلى المرمى، إنه يصلى لكى تدخل. إننى أريد الفيلم أن ينجح، لكن يجب أن أكون فى غاية الحرص وأنا أتفرج. كيف لى أن أحافظ على الشغف، لكنى أحكم بشكل واقعى على إذا ما حققنا ما نصبو إليه؟ أحيانًا، وخلال تصوير الالتقاطة أكون مقتنعًا تمامًا أنها مثالية، لكن نفس الالتقاطة – عندما أراها فى عرض اللقطات اليومية – تجعلنى أشعر بطعم لاذع للإخفاق. وفى أحيان أخرى، فإن التقاطة قد لا ترضينى تمامًا خلال التصوير، لكننى عندما أراها أجدها رائعة. وفى بعض الأحيان قد أعتقد فى موقع التصوير أن الالتقاطة ٢ أفضل من الالتقاطة ٤، لكننى أكتشف أن العكس هو الصحيح. إننى أعتقد أننى أفعل الشيء ذاته خلال التصوير، إننى أشارك وأندمج فى المشهد الذى أراه. وإذا انقطع تركيزى، فإن هناك شيئًا ما خطأ.

رؤية اللقطات اليومية شديدة الصعوبة. لا يعرف الكثير من الناس القيام بها أو عن ماذا يبحثون فيها؟ فى بعض الأحيان فإننى أطبع التقاطة لأننى أريد لحظة دقيقة واحدة منها، لكننى الوحيد الذى يعلم ذلك. ويجب على المونتيرين أن يكونوا قادرين

على رؤيـة اللقطـات اليـومية بشكل بناء، إذ يجب عليهم تحقيق الصلة مع المادة ومع المخـرج مـعًـا، وفى الوقت ذاتـه الحفـاظ على الموضـوعية. إنهم يضطرون أحـيانًا لتأجيل الحكم. قد لا يدرك المونتـير فى بعض الأحيان أننى صورت مشـهدًا بطريقة معينة؛ لأننى أقصد أن أصور المشهد السابق أو اللاحق بطريقة معينة أيضًا، وأنا لم أصـور المشـهـد السـابق أو اللاحق بعـد، ولن يتـضح مـعناه الدرامى إلا بعـد توليف المشهدين معًا.

يجب عليك أن تراقب حالتك الداخلية جيدًا عندما تأتى لمشاهدة اللقطات اليومية. ربما لم يمضِ تصوير اليوم على ما يرام، وأنت مجهد ومحبط؛ لذلك يجب ألا تُسقط ذلك على عمل الأمس الذى تتفرج عليه الآن، أو ربما تكون قد تغلبت على عقبة كبرى اليوم، وأنت فى حالة نشوة؛ لذلك قد تقع فى إفراط الإعجاب بعمل الأمس.

كان اليوم الأول فى تصوير فيلم "العراف" من أصعب أيام التصوير التى قابلتها. كنا تحت مركز التجارة العالمى، واستغرقت إضاءة الموقع الواسع ثلاث ليال، واستغرق البناء ثلاثة أسابيع. ومن أجل مشهد وصول دوروثى إلى مدينة الزمرد كان يجب علينا أن نكون قادرين على تغيير لون المكان كله من الأخضر إلى الذهبى إلى الأحمر.

فى يوم التصوير رقص الراقصون على دقات إيقاعية تحاكى إيقاع الموسيقى التى سوف نضيفها فيما بعد، علاوة على ذلك، فإنهم يسمعون عدًا للأرقام يشبه مازورة الجملة الموسيقية؛ لذلك فإنهم يعلمون بدقة ما هى حركات رقصهم. وفى عرض اللقطات اليومية قامت المونتيرة بإضافة اللحن الموسيقى للأوركسترا.

لأن ذلك كله أول يوم لعـرض اللقطات اليـومـيـة، ولأن هناك العـديد من الأقـسام المشتركة فى صنع فيلم موسيقى، فقد كانت غرفة العرض مزدحمة. لم نكن فى غرفة معامل تكنيكلر، كانت غرفة أكبر بكثير ذات صوت ممتاز.

عندما ظهرت اللقطة الأولى، انفجر صوت الأوركسترا من ست سماعات. كانت اللقطة مبهرة حقًا، لقطة من أعلى لأربعة وستين راقصًا فى إحدى ذروات الرقصة. وبدأ

الناس فى غرفة العرض فى الصياح والتصفيق فى استحسان بقيادة جويل شوماخر المدهش الذى كان قد كتب السيناريو. وتزايد الحماس مع عرض مزيد من اللقطات، وشعرت أن الأمر يشبه ليلة افتتاح "سيدتى الجميلة" فى برودواى، ومع ذلك فإن قلبى استمر فى الانقباض، فعندما كانت تظهر لقطة من المشهد الأحمر فإنها تكشف عن مركز أبيض لامع حيث كان مصباح الإضاءة موضوعًا. إننا كنا نستطيع أن نرى مصدر الإضاءة، وهذا هو أحد الأخطاء القاتلة فى إعداد الإضاءة.

عندما انتهى عرض اللقطات خرج الناس من غرفة العرض فى ابتهاج. وأنا جالس هناك كنت أشعر أن أوسى موريس مدير التصوير خلفى لا يتحرك من مقعده، كما أن تونى والتون المدير الفنى، وديدى ألين المونتيرة لم يتحركا أيضًا. استدرت إلى أوسى كان يضع رأسه بين كفيه، وقال: "التوازن الذى وضعته كان خطأ، كان يجب استخدام وحدات أصغر وفتحها أكثر، بهذه الطريقة لم تكن لتظهر تلك البقع البيضاء". كان صوته يختنق بالدموع، وسألنى: "هل نستطيع إعادة تصوير الجزء الأحمر؟". كنت أعرف أن لدينا أربع ليالٍ فقط فى مركز التجارة العالمى. لقد كان من الصعوبة بمكان الحصول على تصريح بالتصوير هناك، كان الأمر يشبه كابوسًا حتى أننا لم نستطع الحصول على تلك الليالى الأربعة إلا بمساعدة اثنين من سيناتورات الولايات المتحدة. قلت: "سوف نحاول يا أوسى. يجب علينا إنهاء المشهد. إذا تبقى وقت فسوف نعيد تصوير ما نقدر عليه". لقد صنعت مع أوسى أربعة أفلام، وكنا متقاربين، احتضنته، وأوصلته إلى منزله، لكننا لم نستطع الحصول من السلطات على يوم زيادة، واستطعنا إعادة تصوير لقطة واحدة فقط؛ لذلك فإننى عند المونتاج النهائى اختصرت المشهد الأحمر بقدر ما استطعت.

للأسف، فإنه لم يكن لدينا الوقت الكافى فى ذلك الفيلم. فى وجود الوقت فإنه يمكنك معالجة المشكلات التقنية، لكن فى فيلم يدعى "لعبة طفل" كانت لدينا مشكلة أفدح. كان هذا الفيلم كمسرحية نجح نجاحًا كبيرًا فى برودواى، إنه لغز مخيف حول

جريمة قتل، ويدور فى مدرسة كنسية للصبيان. كان كمسرحية يتسم بتأثر مسرحى شبحى ناجح، لكن مع اليوم الثالث لمشاهدة اللقطات اليومية، أدركت أننى قد خدعت نفسى تمامًا. إن ما رأيته فى السيناريو ومرحلة ما قبل التصوير لم يكن موجوداً، وما نجح فى المسرحية ظل فى المسرح، وما كان يبدو مخيفًا يظهر الآن وكأنه لا يمثل تهديداً إطلاقًا. إن الميلودراما المخيفة فوق خشبة المسرح أصبحت لغزًا عاديًا ذا حل مفتعل، وما هو أسوأ هو أننى لم أستطع إصلاح الأمر. لم أكن أعرف أين تكمن المشكلة؟ لذلك لم أستطع حلها. كل ما أعرفه أن الفيلم أصبح زائفًا، ولن ينجح، ولايزال أمامى سبعة أسابيع من التصوير، والأكثر سوءًا هو أننى المخرج؛ لذلك لم أستطع أن أبوح بالأمر لأى إنسان. إذا كان هناك أى أمل لإنقاذ فيلم من الفشل، فإن الجميع يحتاجون إلى ثقة المخرج، ولم أرد أن أبدد هذا الأمل. لم يكن هناك ما أستطيع أن أفعل سوى أن أعض على شفتى الأسابيع السبعة القادمة، وأحاول أن أجعل الفيلم يبدو احترافيًا بقدر الإمكان.

فى فيلم آخر، أفضل ألا أذكر اسمه، كان هناك ثلاثة نجوم لامعين، لكننى مع اليوم الثانى للتصوير بدأت فى إدراك أن النجمة تفتقد الرقة التى يتطلبها دورها. لم تكن ببساطة تمتلك هذه الرقة، لا كممثلة ولا كإنسانة. كانت ممتازة عندما تؤدى مشاعر الغضب أو روح الفكاهة، لكننى إذا طلبت منها أن تظهر أقل قدر من العاطفة تجاه الشخص الذى يشاركها البطولة، فإن الزيف ينضح من أدائها بشكل واضح خاصة أن تمثيلها فى مشاعر أخرى يكون صادقًا وحقيقيًا. وتأكد انطباعى فى التصوير عندما رأيت اللقطات اليومية مع عرض أول مشهد رقيق، تحدثت مع المونتير: هل كان انطباعى صحيحًا؟ تجنب فى البداية إعطاء إجابة قاطعة، لكنه اعترف أن المشهد ليس مؤثرًا مثل مشاهد أخرى للنجمة.

قمت بإعادة تصوير الجزء الخاص بها فى المشهد. قلت لها إن شيئًا خطأ حدث فى المعمل، لا فرق، ولأن الفيلم فى جوهره كان قصة حب، كنت أعرف أننا فى مأزق.

وبدأ عقلى فى التفكير بسرعة. كيف أعوض جفافها وخشونتها؟ العدسات؟ الفلاتر؟ الموسيقى؟ وفى النهاية جربتها جميعًا.

لكن لبقية الفيلم لم أذهب قط إلى اللقطات اليومية بقلب مبتهج. إن جزءًا أساسيًا من هذا الفيلم لن يتحقق أبدًا. وبرغم استمرارى فى موقف التعاطف مع الفيلم، فإننى ظللت مكتئبًا من الناحية الموضوعية.

هناك نوع آخر من الخبرة فى مشاهدة اللقطات اليومية، وهى لا تحدث دائمًا؛ لأن العمل الممتاز لا يتحقق دائمًا، لكنك تشعر فى بعض الأحيان أن هناك شيئًا مدهشًا يحدث. لقد كتبت سابقًا أن هناك بعض الأحيان التى يتخذ فيها الفيلم معنى ثالثًا خاصًا به بشكل ما، ليس المعنى الذى قصد إليه المخرج أو الكاتب. وبشكل عام فإن هذا الإحساس بأن شيئًا خاصًا يجرى يحدث تقريبًا عند نهاية الأسبوع الثانى أو بداية الأسبوع الثالث من اللقطات اليومية. إنك تصل كل مساء وأنت تتوقع أكثر وأكثر، وببطء تتوقف عن توقع ما سوف تراه، إنك تجلس فقط بنوع من الثقة الصامتة، وأنت تعرف أن ما سوف تراه سوف يكون مفاجئًا ومدهشًا لكنه صحيح. ويظل هذا الشعور يتزايد عبر الأسبوعين الأولين، ثم تستسلم له، حدث هذا فى "بعد ظهر يوم لعين" و"أمير المدينة" وأفلام قليلة أخرى.

عندما يحدث هذا السحر، فإن أفضل شىء تفعله هو ألا تقف فى طريق الفيلم. دعه يخبرك كيف تصنعه من الآن فصاعدًا. أعتقد أن من الواضح الآن أن أفلامى تمضى بقدر كبير من التحكم والتخطيط المسبق، لكن فى هذه الأفلام، عندما يظهر هذا الإحساس عند مشاهدة اللقطات اليومية، فإننى أتخلص تدريجيًا من الأفكار التى كونتها قبل بداية التصوير، وأثق فى دوافعى اللحظية فى موقع التصوير وأستسلم لها. فإذا كنت قد خططت للقطة دوللى للمشهد الفلانى، فإننى أصوره بشكل مختلف عندما يأتى يوم التصوير. إننى لا أفعل ذلك بشكل اعتباطى، لكن إذا دلتنى الغريزة أن أنفذ اللقطة بطريقة أخرى، فإننى أتبعها، دون شكوك أو مخاوف، وسوف تثبت اللقطات اليومية أن الفيلم يتخذ حياة جديدة. لكن يجب أن تكون هذه الحياة الجديدة موجودة

وإلا سوف تنتهى مشتتًا، إذا فقدت ما كان فى ذهنك فى السابق، ولم تحقق المعجزة التى اعتقدت أنك رأيتها فى اللقطات اليومية؛ فهذه اللقطة تستطيع أن تخدعك، وهى فى بعض الأحيان تخدعك بالفعل.

أعتقد أننى أتحدث عن خداع الذات، فى أى عمل إبداعى، أعتقد أن ذلك ضرورى تمامًا. العمل الإبداعى شديد الصعوبة، ونوع ما من خداع الذات ضرورى لمجرد البداية. فلكى تبدأ يجب عليك أن تؤمن بأن العمل سوف ينتهى بشكل جيد، وهذا ما لا يحدث أحيانًا. لقد تحدثت بهذا الشأن مع روائيين، ومؤلفين موسيقيين، وفنانين تشكيليين، وكلهم دون استثناء أقروا بأن خداع الذات ضرورى بالنسبة لهم. وربما كانت الكلمة الأفضل هى "الإيمان"، لكننى أفضل أن أكون حادًا قليلاً بهذا الشأن؛ لذلك أستخدم مصطلح "خداع الذات".

ومخاطر ذلك واضحة؛ إن كل الأعمال الجيدة هى نوع من اكتشاف الذات والكشف عنها. وعندما تخدع ذاتك، فإنك تنتهى إلى الشعور بشىء أبله حقًا، لقد قفزت إلى حمام السباحة، لكن لم يكن فيه ماء، مثل أحد مشاهد أفلام باستر كيتون الكوميدية.

والخطر العظيم الآخر فى خداع الذات هو أنه يؤدى بسهولة إلى الادعاء الزائف. "يا إلهى، هل فعلنا ذلك حقًا؟ يا للهول!". وتبدأ فى الاعتقاد بأنك على درجة عالية من الجودة. ذلك هو أخطر إحساس على الإطلاق، أعتقد أن معظمنا يشعرون بأننا مزيفون، وأن الناس سوف تكشفنا على حقيقتنا: لا نعرف شيئًا، نصابون، ودجالون. إنه ليس شعور هدامًا تمامًا. إنه يبقينا شرفاء وأمناء مع أنفسنا. لكن الوجه الآخر من هذه العملة – الشعور بأننا نمتلك العمل، إنه موجود بسببنا فقط، إننا الوعاء الذى تصب فيه رسالة إلهية ما – هو الجنون، وهذا فى الحقيقة هو ما حدث لشخصية هوارد بيل (بيتر فينش) فى "شبكة التليفزيون".

هناك قواعد أخرى لمشاهدة اللقطات اليومية. القاعدة الأولى: هى ألا تثق فى

الضحك أبداً. إن حقيقة أن الناس ينفجرون فى الضحك، ويخبطون رؤوسهم فى الكراسى التى أمامهم لأن اللقطة مضحكة، هذه الحقيقة لا تعنى شيئًا. إن هذه اللقطة سوف توضع بين لقطتين؛ سابقة ولاحقة، كما أن الناس الذين يحضرون عرض اللقطات اليومية لهم علاقة بالفيلم، وواقعهم لا علاقة له بواقع الجمهور الذى يشاهد الفيلم لأول مرة، إن ضحكهم يشبه ضحك الفرقة الموسيقية على نكات المونولوجست، لكنه لا يعنى شيئًا بالنسبة للجمهور.

والقاعدة الثانية: لا تجعل الصعوبة التى واجهتها لتنفيذ لقطة توحى إليك بأن اللقطة جيدة، ففى الفيلم الكامل لن يعرف أحد من الجمهور أن هذه اللقطة أخذت ثلاثة أيام للإضاءة، أو عشرة رجال لتحريك الكاميرا، والجدران، وما إلى ذلك.

القاعدة الثالثة هى العكس: لا تدع الإخفاق التقنى يدمر اللقطة بالنسبة إليك. إن أى خطأ آلى يشكل بالفعل خطورة على واقع الفيلم، ومثل هذه الأخطاء يجب تلافيها مستقبلاً، لكن يجب أن تُبقى عينيك على التأثير الدرامى للقطة، هل فيها حياة؟ هذا هو المهم.

والقاعدة الرابعة: عندما ينتابك الشك شاهدها مرة أخرى بعد يوم أو يومين، اجعل المونتير يحذف صورة الكلاكيت حتى لا تعرف إذا كانت الالتقاطة ٢ أو ٣ أو ١١، فربما تكون لديك مشاعر تحملها من وقت تصوير اللقطة.

وأخيراً؛ يظل هناك سؤال أساسى حول مشاهدة اللقطات اليومية: كيف يمكنك أن تحكم إذا ما كانت جيدة حقًا؟ إننى بأمانة لا أعرف. إذا رأيت اللقطات اليومية بشكل ذهنى، وبقيت خارجها، فإنك قد تخطئ. وإذا تعاطفت معها تمامًا، فإنك قد تخطئ؛ لذلك أصل إلى ما عشته منذ اللحظة التى قررت فيها أن أصنع الفيلم، يمكننى أن أخطئ، إذن؟ هنا تكمن المخاطرة التى لا يأخذها النقاد أبداً ولا الجمهور، فيما عدا مخاطرة دفع ثمن التذكرة. إننى أحاول أن أنظر للأمر بالطريقة الأخرى: ماذا لو كنت على؟ صواب عندئذٍ سوف أحصل على فرصة أخرى لإخراج فيلم آخر، وذلك يعطينى فرصة لأن أكون على صواب أو خطأ مرة أخرى، وأن أعود للعمل فى أفضل مهنة فى العالم.

الفصل التاسع

غرفة المونتاج

وحدى أخيرًا

لسنوات عديدة كان القول المأثور حول المونتاج هو: "الأفلام يتم صنعها فى غرفة المونتاج"؛ هذا كلام فارغ، لم يقم مونتير سينمائى قط بوضع شىء على الشاشة لم يتم تصويره.

ومع ذلك فإن هناك أسبابًا لانتشار هذا القول. فى الثلاثينيات والأربعينيات كان من النادر أن يشرف المخرج على مونتاج أفلامه، فقد كان نظام الاستوديو يقوم على التقسيم الكامل للعمل. كان هناك قسم للمونتاج له رئيس يشرف على كل المونتيرين. ورئيس قسم المونتاج يرى النسخة المونتاجية من الفيلم حتى قبل أن يراها المخرج، وفى الحقيقة أن المخرج قد لا يرى الفيلم حتى انتهائه تمامًا، وربما يكون فى مكان آخر يخرج فيلمًا آخر، ففى هذه الأيام كان الاستوديو يتعاقد مع المخرج الذى يصنع أربعة أو خمسة أو حتى ستة أفلام كل عام. ومثل أى شخص فى الاستوديو، فإنه ببساطة يتسلم مهمة أخرى بمجرد أن ينتهى من المهمة السابقة. وفى بعض الأحيان يذهب المخرج لعمل فيلم قبل أسبوع واحد فقط من بداية تصويره، فقد قام قسم الديكور بتصميم الديكورات وتحديد مواقع التصوير إن كانت مطلوبة، كما أن قسم اختيار الممثلين قد اختار فريق الممثلين من بين المجموعة التى تعاقد معها

الاستوديو. وقام قسم الكاميرا بتحديد المصور، وقسم الأزياء بتحديد المصمم، إلخ. إن المخرج يذهب إلى عملية تم اختيارها بالكامل مسبقًا، ويبدأ عمله من تلك النقطة. أخبرتنى جوان بلونديل ذات مرة أنها وجليندا فاريل عندما كانتا متعاقدتين مع إخوان وارنر كانتا كثيراً ما تصوران فيلمين فى نفس الوقت، قد تكونان فى فيلم ما فى الصباح، وفى فيلم آخر فيما بعد الظهر، وكل العمليات اللوجستية لجداول التصوير، وما إلى ذلك تم ترتيبها بواسطة قسم الإنتاج.

والمونتير يقوم بمونتاج الفيلم تبعًا للطريقة التى تم تصويره بها، وعندما تكون النسخة المونتاجية الأولى (النسخة الخشنة) جاهزة يعرضها لرئيس قسم المونتاج الذى قد يقترح تغييرات ثم يتم عرضها للمنتج، وبعد تنفيذ تعديلاته يقومون بعرضها على نائب رئيس قسم المونتاج، وأخيراً يذهب جميعهم إلى غرفة العرض ليعرضوا النسخة على رئيس الاستوديو، ثم يتم عرض الفيلم عرضًا تمهيديًا أوليًا (تؤخذ النسخة إلى قاعة فى خارج المدينة لكى تعرض على جمهور)، وتبعًا لرد الفعل قد يعاد المونتاج، ثم تؤخذ النسخة إلى المرحلة النهائية لما بعد التصوير. وإذا كان المخرج عزيزاً لدى الاستوديو، فإنه سوف يحضر فى العادة فى العرض التمهيدى، أما عن الكاتب، انسَ! إننى إذ أفكر فى هذا الأمر، أتعجب كيف صنعت العديد من الأفلام الجيدة بهذه الطريقة.

ومن هذا النظام تأسست من خلال قسم المونتاج قواعد محددة؛ ليس فيها ما يخص المونتاج فقط وإنما تصوير الفيلم أيضًا، على سبيل المثال، فإنه لابد من "تغطية" كل مشهد، وهذا يعنى إلزامًا بتصوير أى مشهد على النحو التالى: "لقطة ماستر" واسعة عادة بكاميرا ساكنة للمشهد كله كاملاً، ثم لقطة متوسطة لنفس المشهد، ثم لقطة كاملة للممثل من فوق كتف الممثلة (المشهد كله)، ثم لقطة كاملة للممثلة من فوق كتف الممثل (المشهد كله)، ثم لقطة منفردة لها، ولقطة منفردة له، ولقطة قريبة لها، ولقطة قريبة له. وبهذه الطريقة يمكن حذف أى جملة حوار أو رد فعل. ومن هنا فإن

الأفلام يتم صنعها فى غرفة المونتاج. ومن الواضح أن أكثر المخرجين نجاحًا كانت لهم حرية أكثر قليلاً، لكن ليس الكثير من الحرية. ورئيس قسم المونتاج يحضر عرض كل اللقطات اليومية، وإذا كان يعتقد أن أحد المشاهد لم تتم تغطيته بشكل كافٍ، فإنه يخاطب نائب رئيس الاستوديو المسئول عن الإنتاج، أو حتى رئيس الاستوديو الذى يأمر بتصوير مزيد من المادة ليقوم المخرج بتصويرها.

إن هذا النظام يدمر أية أصالة فى تصوير أى فيلم، وبالإضافة إلى ذلك فإنه يضع الممثلين فى جحيم بسبب الإعادات التى لا تنتهى لنفس المشهد، وما يتبع ذلك من أهمية أخذ نفثة من السيجارة عند نفس جملة الحوار فى كلٍّ من زوايا الكاميرا الثمانية. وبالطبع فإنه سوف تكون لكل زاوية التقاطات عديدة. وإذا أخطأ الممثل، وأخذ نفثة من السيجارة عند جملة حوار خطأ سوف تكتب فتاة الاسكريبت ذلك فى ملاحظاتها، والتى يتم بالتالى إرسالها إلى غرفة المونتاج. وفى العادة فإن المونتير سوف يتجاهل التقاطة تمثيل ممتاز، لأن مهمته تكون أسهل إذا ما استخدم التقاطة كانت فيها السيجارة متطابقة.

إننى أخبر فتاة الاسكريبت دائمًا أن تراجع معى إذا ما كان الممثل قد أدى بشكل غير متطابق مع اللقطات الأخرى فلدىّ فكرة جيدة جدًا عن الطريقة التى سوف أقوم بها بمونتاج المشهد بينما أقوم بتصويره. قد لا يكون عدم التطابق مهمًا، فإذا ظهرت مثل هذه المشكلة فيما بعد فإننى أتحايل عليها بجهد أكثر قليلاً، وأعيد كادرًا بكادر اللقطة السابقة واللقطة اللاحقة حتى أجد الكادر الذى سوف ينجح عنده القطع المونتاجى.

كانت نفس القيود تنطبق أيضًا على جانب الصوت. فمن القواعد التى تطورت عدم وجود أى تدخل. إن هذا يعنى – على سبيل المثال – أنه فى مشهد حيث يوجد شخصان يصرخ كلٌّ منهما فى الآخر، فإن أحدهما لن ينطبق إذا ما كان الآخر لايزال يتحدث. وفى الحقيقة إن على الممثلين فى اللقطات القريبة أن يتركوا مساحة صمت

صغيرة بين كل جملة حوار حتى يمكن للمونتير أن يقوم بمونتاج شريط الصوت. وبالطبع فإن ذلك جعل من الصعب تماماً بث الحياة في مشهد يتطلب إيقاعًا سريعًا. إن هذه القاعدة تم خلقها لكي تجعل الحياة أسهل بالنسبة للمونتيرين.

ونحن هذه الأيام نقوم بالقطع المونتاجي لشريط الصوت بأية طريقة نريدها، الأمر يتطلب فقط قدراً أكبر من العمل، فعلينا أن نجد مكان القطع ليس فقط بالكادر، وإنما أيضًا بثقب التروس. هناك أربعة ثقوب للتروس في كل كادر لذلك علينا أن نراجع الشريط جيئة وذهابًا عدة مرات حتى نجد المكان الصحيح الذي نقطع عنده، لكن ذلك يمكن تحقيقه، ومن الأماكن المناسبة للقطع في شريط الصوت الحروف ب، س، ومعظم الحروف الساكنة؛ التي يمكن أن تقطع وتوصل عندها شريطي صوت معًا، لكن الحروف المتحركة أصعب؛ لأن من النادر أن تكون من نفس النغمة الصوتية، وقد تسمع اختلافًا عند نقطة القطع والوصل إذا أجريت المونتاج عندها. وفي آخر المطاف، وبرغم أنني أقاوم ذلك، فإنه يمكنني أن أجعل الممثل يحضر ويقوم بإعادة تسجيل الحوار في استوديو صوتي. ونحن نسمي ذلك "الدوبلاج" أو "اللولبة" لأسباب سوف أشرحها لاحقًا.

عندما قلت سابقًا إن رئيس قسم المونتاج قد يذهب مباشرة إلى رئيس الاستوديو، فإنني لم أكن أبالغ، ففي الثلاثينيات والأربعينيات، وكانت شركة "إم جي إم" تصنع ما يزيد على مائتي فيلم كل عام، وهذا يعني أن مارجريت بوث - رئيسة قسم المونتاج - كانت ترى إيرفينج تولبيرج ولويس بي ماير أكثر مما يراهما أي منتج أو مخرج، كانت مارجريت بوث شخصية متميزة، كانت ذكية، لا تتعب، وتحب الأفلام. لا أدري إن كانت لها حياة خارج السينما، ووصلت إلى رئاسة قسم المونتاج عندما كان إيرفينج تولبيرج يدير الاستوديو.

كان تولبيرج يعتبر عبقريًا برغم أنه ليست لديّ فكرة إن كان كذلك بالفعل. لقد كان يمكنه - مع بوث - أن يرى الفيلم مرات عديدة، وعندما يرضيان عن النسخة الخشنة، فإنهما يجريان عرضًا خاصًا، ثم تقرر بوث المطلوب في إعادة المونتاج. لم

تكن إعادة التصوير تمثل أية مشكلة، فقد كان يتم تخزين كل الديكورات فى مخزن الاستوديو، ولا يتم تفكيكها إلا بعد الموافقة على الفيلم. وإذا كان الأمر يتطلب إعادة كتابة، فقد كان الكاتب متعاقداً مع الاستوديو وموجوداً على الدوام مثلما كان المخرج. وإذا لم يكونا متاحين لأى سبب من الأسباب يمكن استبدال آخرين بهما. وكان الممثلون متعاقدين أيضًا ومتاحين على الدوام، وإذا كانوا يعملون فى فيلم آخر، فلا توجد مشكلة. هل تذكر جوان بلونديل وجليندا فاريل؟ لقد قيل لى إن ما يزيد على ستين فى المائة من فيلم "القبطان الشجاع" Captain Courageous، الفيلم الجيد من بطولة سبنسر تريسى وفريدى بارتولوميو قد أعيد تصويرها. وإذا لم يكن ذلك صحيحًا، فإن الحقيقة أنه يمكن أن يكون صحيحًا. كانت لدى مستر تولبيرج خطة جيدة ثابتة على ما أعتقد: صور، اعرض، أعد التصوير إذا كان ضروريًا، كم أتمنى أن يكون ذلك ممكنًا الآن.

لدىّ مكان فى قلبى لمارجريت بوث. عندما كنت أصور "التل" فى إنجلترا فى عام ١٩٦٤، كانت لا تزال رئيسة قسم الاستوديو فى شركة إم جى إم. كانت آنذاك فى أواخر الستينيات من عمرها وربما أكبر، وكانت شركة إم جى إم قد تعرضت للاستيلاء عليها، وإذا كانت ذاكرتى صحيحة فقد كانت تلك هى المرة الثالثة لتغير ملكيتها خلال عامين. كانت مارجريت هى الشخص الوحيد الذى يعلم ما تصوره شركة مترو، وفى أية مرحلة وصلت صناعة هذه الأفلام، أرسلتها الشركة إلى إنجلترا لترى الثلاثة أفلام التى تصورها مترو هناك. كان فيلم "التل" فى مرحلة النسخة الخشنة، وكان الاثنان الآخران لايزالان فى مرحلة التصوير. طلبت أى نسخة موجودة من الثلاثة أفلام ليتم عرضها عليها بداية من الساعة الثامنة فى الصباح التالى. خذ بالك أنها وصلت لتوها من كاليفورنيا، وأنها متقدمة فى العمر، وأن الثامنة صباحًا هى نصف الليل بتوقيت كاليفورنيا. لم تطلب منى أو من ثيلما كونيل - مونتيرة "التل" - أن نحضر العرض، لكنها قالت إنها تريد مقابلتنا فى الواحدة بعد الظهر.

فى الواحدة تمامًا كانت تسير فى خطوة عسكرية نحو غرفة المونتاج، ودخلت، قالت: "الفيلم مدته ساعتان ودقيقتان، أريد الفيلم أقل من ساعتين". لم أكن قد وصلت إلى النسخة المونتاجية النهائية آنذاك. سألتها بلطف إذا كانت تشعر بأن الفيلم مفرط الطول فى أجزاء معينة؟، قالت: "لا! إنه فيلم جيد ونسخة مونتاجية محكمة، لكن تخلصا من دقيقتين، أو سأقوم أنا بذلك"، ثم مضت بخطوة عسكرية.

كنت مرعوبًا. بمجرد أن يضع الاستوديو يديه على الفيلم، فإنك لن تعلم ما الذى سوف ينتهى إليه. قد يبدأ الأمر بدقيقتين لكنه قد ينتهى إلى تشويه الفيلم تمامًا. جلست أنا وثيلما إلى الموفيولا (آلة المونتاج والعرض) وعرضنا الفيلم كله مرة أخرى. وجدنا إمكانية حذف واحدة بخمس وثلاثين ثانية فقط. فى الصباح التالى فى العاشرة والنصف عادت مارجريت إلى غرفة المونتاج، قلت ما حذفناه، وأضفت أننى أعتقد أن مزيدًا من الحذف سوف يضر بالفيلم. قالت: وماذا عن...؟، وذكرت إحدى اللقطات، فرددت عليها "وماذا عن اللقطة حين..؟، وذكرت هى لقطة أخرى. كانت ذاكرتها السينمائية غير عادية. ذكرت سبع أو ثمانى لحظات، ولقطات كل لحظة، وماذا حدث فى اللقطة، وكيف يمكن حذف جزء من بداية أو نهاية اللقطة، وهى التى لم تر الفيلم إلا مرة واحدة. ومع كل اقتراح كانت تطرحه أعطيتها أسبابى للاحتفاظ باللقطة كما هى. وأخيرًا قالت: اعرضا الفيلم لى.

عرضنا الفيلم على الموفيولا. يجب عليك أن تجلس على مقعد عالٍ بسبب ارتفاع الشاشة الصغيرة، فعرضها ثمانى بوصات فقط. جلست هى على المقعد العالى الصلب، وهى تتفرج بتركيز كامل. وعندما انتهى قالت: "أنت على حق، احتفظ به كما هو، إنه فيلم جيد". غادرنا جميعًا غرفة المونتاج، وذهب كلٌّ منا فى طريق. اتجهنا أنا وثيلما إلى المطعم الخاص بالاستوديو، كنا فى حالة نشوة، ونحن نعلم الآن أن الاستوديو سوف يترك الفيلم فى حاله. وتحدثنا بحميمية عن تلك الشخصية السينمائية الفريدة مارجريت بوث.

فى تلك الليلة حوالى العاشرة والنصف اتصلت بى ثيلما كان صوتها يرتعش، وقالت إن الآنسة بوث اتصلت بها وتريد أن تشاهد الفيلم مرة أخرى فى الثامنة صباحًا غاص قلبى. عالم صناعة الأفلام ملىء بالمعارك، وعندما تعتقد أنك انتصرت تكتشف أن عليك أن تحاربهم المرة بعد الأخرى.

شاهدت هى الفيلم مرة أخرى، وقالت فى تكشيرة: "دعه كما هو"، وطلبت منى أن أصاحبها إلى سيارتها.

مضينا إلى قاعة، سألتها لماذا عرضت الفيلم مرة أخرى؟، قالت: "بالأمس، عندما سرت أنت وثيلما فى الصالة اعتقدت أنكما تضحكان منى"، توقفتُ، لم أصدق ما سمعته توًا، قلت لها: "مارجريت، قد أجادلك لكن مستحيل أن أخدعك".

بدأت هى فى البكاء، وقالت:"أعرف، أنت لست مثلهم. إننى فى غاية التعب. كل هؤلاء (ربما قالت "الأوغاد") يحاربون من أجل ملكية هذه الشركة. لا أحد منهم يعرف الأفلام أو يهتم بها. وأنا وحدى التى أعلم ماذا يتم تصويره وما الذى سيكون جاهزًا للعرض فى هذا الموسم أو ذاك. والجميع يكذبون علىَّ بينما يصدرون طوفانًا من القرارات، ولا أحد يساعدنى ويجب علىَّ أن أسافر إلى الهند الآن، هناك فيلم لنا يواجه مشكلات، وأنا الوحيدة التى يمكن أن أحلها. الليلة الماضية شعرت أننى فى غاية التعب، واعتقدت أنك وثيلما تخدعاننى أيضًا".

فتحت أنا باب سيارتها، وطبعت قبلة على خدها، قالت للسائق: "مطار هيثرو"، وكانت تلك هى آخر مرة رأيتها فيها.

مثل كل الأشياء فى صناعة الأفلام، فإن المونتاج مهنة تقنية لها نتائج فنية مهمة على الفيلم. وإذا كان من العبث الاعتقاد بأن الأفلام يتم صنعها فى غرفة المونتاج، فإن من المؤكد تمامًا أن الأفلام يمكن تدميرها هناك. إن هناك العديد من الأفكار الخاطئة عن المونتاج خاصة بين النقاد. لقد قرأت أن فيلمًا "تم مونتاجه بشكل جميل،

ليست لديهم طريقة لمعرفة إذا ما كان مونتاج الفيلم تم بشكل جيد أو ضعيف. قد يبدو مونتاجه سيئًا، ولكن بسبب سوء التصوير، وقد يكون مجرد مونتاجه لصنع قصة مفهومة يمثل معجزة. وعلى العكس قد يبدو المونتاج جيداً، لكن من ذا الذى يعلم ما تركه على أرضية غرفة المونتاج. في رأيى، فإن هناك ثلاثة أشخاص فقط يعرفون إذا ما كان المونتاج كان جيداً أم سيئًا: المونتير، والمخرج، والمصور، إنهم الوحيدون الذين يعلمون ما الذى تم تصويره أصلاً. وبقدر ما أن فيلم "الهارب" The Fugitive يبدو جيداً (وهو يبدو رائعًا بالفعل)، فأنا لا أعرف من الذى قام بالمونتاج، وماذا قام بمونتاجه. يمكن للمرء أن يفترض أن هناك احترافية أساسية فى تصوير الفيلم، وقد تم تصويره بالفعل بشكل جميل، لكن الأفلام الميلودرامية وأفلام المطاردات ليست صعبة المونتاج إذا كانت هناك مادة متوافرة. ولايزال تعريفنا للميلودراما سارياً: جعل المستحيل ممكنًا، وما لا يصدق قابلاً للتصديق؛ لذلك، ومثل كل شىء آخر فى الفيلم، فإن القصة لها الأولوية. قم بالمونتاج من أجل القصة، ولكن كجزء من قالب الميلودراما فإن عليك أن تقوم بالمونتاج من أجل تحقيق المفاجآت غير المتوقعة بقدر الإمكان، حاول أن تجعل المتفرج يفقد توازنه، ولكن دون أن يفقد القدرة على تتبع القصة، معظم المونتيرين يحققون ذلك بمونتاج الفيلم بإيقاع قوى متقطع، وباستخدام قطعات من أربعة أو خمسة أو ستة أقدام (أكثر قليلاً من ثانيتين إلى أربع ثوان)، لكننى رأيت مشاهد تشويق رائعة تم صنعها من خلال لقطات تراكينج طويلة بطيئة تنتهى بالطبلة فى لقطة قريبة وقد وضعت يدها فجأة على فمها، إذا لم يصنع المخرج مثل هذه اللقطة، فإنه لا يمكن خلقها فى غرفة المونتاج.

فى مقالة نقدية عن فيلم قامت بمونتاجه ديدى ألين أفاض الناقد فى مديح المونتيرة الذكية البارعة، ووضوح أسلوبها، إذا كانت ديدى قد قرأت هذه المقالة، فلابد أنها كانت ستشعر بانزعاج كبير، إنها مونتيرة بارعة، لكنها تفخر بأنها تفعل ما يتطلبه الفيلم وما يطلبه المخرج منها، إنها فخورة بأن الأفلام التى قامت بمونتاجها للمخرج

جورج روى هيل مختلفة تماماً عن أفلام وارين بيتى أو أفلامى ("سيربيكو"، "بعد ظهر يوم لعين"، "العراف")، إنها تريد أن يبرز الفيلم لا أن تبرز ديدى ألين، إنها متفانية، إنها تصنع نفس الفيلم. (يستخدم سيدنى لوميت هذا التعبير دائماً للإشارة إلى ضرورة مساهمة كل الفنانين والفنيين بشكل متناغم فى صناعة العمل الفنى، مثل العازف فى الأوركسترا - المترجم).

عندما بدأنا فى تصوير "سيربيكو" بعد إجازة عيد الاستقلال الأمريكى مباشرة فى الرابع من يوليو، كان قد تحدد بالفعل يوم افتتاح عرض الفيلم فى السادس من ديسمبر. وذلك وقت قصير جداً للتصوير، والمونتاج وكل عمليات ما بعد التصوير (الصوت، الموسيقى، النسخة النهائية الموجبة)، ستة شهور من عمليات ما بعد التصوير تمثل جدولاً ضيقاً، وثلاثة هى الجنون لكن لم يكن لدينا خيار آخر. سوف نصور فى يوليو وأغسطس، وننهى كل شىء آخر فى سبتمبر وأكتوبر ونوفمبر. ولأول مرة فى حياتى الفنية كان المونتير "يلاحقنى بالمونتاج". فبمجرد أن أنتهى من مشهد تبدأ ديدى فى مونتاجه بمجرد أن تحصل على اللقطة الأخيرة فيه. وحتى ذلك الحين كنت أطلب دائماً من المونتير أن ينتظر إلى أن أنتهى من التصوير وأكون معه فى غرفة المونتاج، لكن إذا اتبعنا هذه الطريقة فلن نكون جاهزين أبداً فى يوم العرض المحدد لذلك وبعد مشاهدة اللقطات اليومية نجلس أنا وديدى لنتحدث لمدة ساعة أشرح لها اختيارى للالتقاطات وتأخذ هى ملاحظاتها. "ذلك المشهد يدور حول أولى لحظات خوفها يا ديدى. يجب أن يكون التأكيد على ..."، وبعدها تذهب هى إلى العمل واستمر التصوير، وتراكمت المادة المصورة بأسرع ما تستطيع ديدى أن تقوم بمونتاجه؛ لذلك بدأت فى إعطاء بعض المشاهد لمساعدها المدهش ريتشى ماركس؛ لذلك كان هناك اثنان من المونتيرين يعملان الآن ورائى.

عندما انتهيت أخيراً من التصوير ذهبت مباشرة إلى غرفة المونتاج. كانت العديد من المشاهد التى قامت ديدى بمونتاجها تحقق مقاصدى على نحو أفضل من إشرافى

أنا على المونتاج، وإن كانت هناك مشاهد أخرى - خاصة التى تتضمن النساء اللاتى كان سيربيكو على علاقة بهن - احتاجت إلى مراجعات مكثفة فى المونتاج. وربما كان ذلك بسبب أنها لم تكن أفضل المشاهد من ناحية الكتابة، ولم يكن فيها الدافع الميلودرامى الموجود فى مشاهد الشرطة. وأياً كان السبب، فإننا قمنا بإعادة المونتاج بأفضل ما نستطيع، ونجحنا فى إنجاز الجدول المقرر، ولكن فى كل الأحوال، وتحت الضغوط الرهيبة، فإن تفانى ديدى فى العمل كان يأتى أولاً، وهذا هو أسلوب ديدى ألين.

وأول شيء ألاحظه عندما أدخل غرفة المونتاج هو هدوءها. إن صناعة الفيلم هى دائمًا بالغة الضجيج، ففى الاستوديو، وعندما تقوم بالتصوير فى أحد الديكورات يكونون فى حالة بناء لديكور آخر، وبمجرد أن ينفتح الباب سوف تسمع على الفور الأصوات التى تخرق الأذن للمناشير التى تقطع الأخشاب، والشواكيش التى تدق بلا انقطاع، وأصوات ارتطام أكياس الرمل بالأرض، وضجيج المناقشات بين الكومبارس، وصرير المسامير وهى تُنزع، وصراخ عمال الكهرباء وهم يضبطون الإضاءة. وخارج الاستوديو يوجد بالطبع الضجيج المعتاد لصخب الشوارع.

ولكن الآن، فى غرفة المونتاج، تنعم بالصمت. يوجد حتى بساط على الأرض، ويمضى صبى المونتاج فى العمل الرتيب لتسجيل أرقام حواف الشرائط. إنها فى العادة تصحب راديو صغيراً مضبوطاً فى هدوء على محطة للموسيقى الكلاسيكية أو موسيقى الجاز. فى الماضى كنت أسمع أيضاً ذلك الصوت المحبب لآلة الموفيولا خلال عرضه للقطة أو مشهد، ولكن الآن، ومع المونتاج الإلكترونى، فإن هذا الصوت اختفى أيضاً.

عندما أخلع معطفى أبدأ فى الابتسام، أنا فى غاية السعادة أننى هنا، وإذا كان الفيلم يتضمن قدراً كبيراً من التصوير الصعب فى مواقع حقيقية، أكون متعبًا؛ لذلك فإننى ممتن تماماً لهدوء المكان، ليست هناك مزيد من الأسئلة، حالة من السلام، الهدوء.

إنه وقت للتأمل، والتفكير، وإعادة الفحص، والاكتشاف، والدخول فى عالم تقنى مختلف تماماً يمكن أن يفى - ويقوى - السبب الأصلى لصناعة الفيلم.

بالنسبة لى هناك عنصران أساسيان فى المونتاج: تجاور الصور، وخلق الإيقاع.

فى بعض الأحيان تكون الصورة الواحدة ذات معنى عميق أو جمال كبير لدرجة أنها تضىء سؤالنا وتجيب عنه: عن أى شىء يدور هذا الفيلم؟، فى فيلم "جريمة قتل فى قطار الشرق السريع" لقطة القطار وهى تغادر محطة استانبول لها هذه السمة، ففيها كل الغموض، والبهاء، والحنين، والأكشن الذى أردت أن يحتويه الفيلم كله.

ولكن فى فيلم ما، فإن كل لقطة تسبقها لقطة أو تتبعها لقطة؛ لذلك فإن تجاور اللقطات أداة عظيمة، فى المعارك المؤلمة، والكاشفة للذات؛ فى فيلم "رحلة اليوم الطويل إلى الليل" كانت اللقطات تزداد اتساعاً بينما كان الأب والابن يتبادلان الحقائق القاسية والقبيحة، كل عن الآخر، وفى ذروة الصراع هناك لقطتان كبيرتان جداً تنهيان المشهد، وكانت بالقرب بحيث إن الجبهة والذقن لم تظهرا فى الكادر. لقد كان تأثير اللقطتين الكبيرتين مضاعفاً بسبب اللقطات الواسعة التى سبقتهما. وفى فيلم "أمير المدينة"، عندما كان تشيللو يفكر فى الانتحار، كان وجود السماء مهماً لأن السماء لم تظهر من قبل فى الفيلم. وفى فيلم "الحكم"، فإن أهم لحظة انتقال فى الفيلم تأكدت بواسطة لقطات قريبة لبول نيومان يفحص صورة فوتوغرافية بولارويد. لقد التقط صوراً للضحية، وهو يراقبها بينما تظهر، وعندما وضحت معالمها كانت قد اتضحت معالمه أيضاً. أكاد أشعر بالحاضر ينطلق بالنسبة لرجل كان حتى تلك اللحظة محاصراً بين أنقاض حياته الماضية، وكان القطع المتبادل بين صورة البولارويد وهى تظهر، واللقطات الكبيرة لنيومان هو الذى جعل الانتقال محسوساً.

وليس هناك تأثير للصورة المتجاورة أكثر وضوحاً من فيلم "صاحب محل الرهونات". إن الشخصية الرئيسة، سول نازيرمان يمر بأزمة عميقة عندما تقترب

الذكرى السنوية لموت عائلته فى معسكر للاعتقال. إن صوراً عادية من حياته اليومية تذكره أكثر وأكثر بتجربته فى معسكر الاعتقال، ولا يفيده أن يحاول كل جهده إيقاف هذه الذكريات. وعندما نحكى قصة محنته، فإننا نتعامل مع مشكلتين؛ الأولى هى الوصول إلى إجابة عن السؤال المحورى: كيف تعمل الذاكرة؟ وعلاوة على ذلك، كيف تعمل الذاكرة بينما نحاول إنكارها مقاومين اندفاعها إلى مقدمة وعينا؟ وجدت الإجابة بتحليل عملياتى الذهنية عندما يأتى أمر لا أريد التعامل معه وينفجر ليداهم الحاضر. وبعد الكثير من التفكير أدركت أن الإحساس المكبوت يظل يعاود الظهور فى انفجارات فى الزمن تتزايد طولاً، حتى يظهر كله تماماً ويسيطر ويستولى على الفكر الواعى.

المشكلة الثانية الآن هى كيفية تجسيد ذلك سينمائيًا. إننى أعرف أن هذه الأحاسيس عندما أثيرت للمرة الأولى، ظهرت فى انفجارات صغيرة من الزمن، لكن إلى أى حد هى صغيرة؟ ثانية؟ أقل من ذلك؟ الفكرة السائدة آنذاك هى أن المخ لا يستطيع إدراك صورة تستمر أقل من ثلاثة كادرات؛ أى جزء من ثمانية أجزاء من الثانية. لا أرى كيف تم الوصول إلى هذا الرقم، لكن رالف روزينبلوم المونتير وأنا قررنا أن نلعب به. إننى لا أعلم إذا ما كنت متأكداً من ذلك، لكنى لا أعتقد أنه قد سبق استخدام قطعة من ثلاثة كادرات من قبل، لقد حاولت فى أفلام أخرى أن أستخدم قطعات من ستة عشر كادراً (ثلثى ثانية)، وثمانية كادرات (ثلث ثانية).

فى أحد المشاهد بينما يغادر البطل محله فى إحدى الليالى يمر بسور مقيد بالسلاسل، وخلفه بعض الصبية يضربون صبيًا. وتبدأ فى ذهنه صور تتزاحم عن أقارب محاصرين بالكلاب فى معسكر اعتقال ذى سور مقيد بالسلاسل. استخدمت قاعدة الثلاثة كادرات، وصنعت أول قطع مونتاجى فى معسكر الاعتقال لأربعة كادرات (زيادة فى الحرص) أى لسدس ثانية. كنت فى الأصل أنوى أن أجعل القطع المونتاجى الثانى صورة مختلفة تستمر فترة أطول، ربما ستة أو ثمانية كادرات (ربع إلى ثلث ثانية)، لكننى وجدت أن ذلك سوف يصنع انبثاقًا لذاكرة واضحة بأسرع من اللازم.

وفكرت فى أننى لو استخدمت نفس الصورة خلال انبثاق الذكريات، فإننى أستطيع تقليل القطع المونتاجى إلى كادرين (جزء من اثنى عشر جزءًا من الثانية)، وحتى لو لم يفهم الناس الصورة فى المرة الأولى، فإنهم يدركونها عندما تكرر مرتين أو ثلاثًا. لدىّ الآن الحل التقنى لذكريات اللاوعى وهى تدفع نفسها إلى وعى البطل. وإذا كانت الصورة اللاحقة أكثر تعقيدًا، فإننى أملك الحرية فى تكرارها فى قطعات مونتاجية من كادرين المرة بعد الأخرى حتى تصبح واضحة. ومع استمرار المشهد، فإننى أستطيع إطالة الصورة إلى أربعة كادرات، وثمانية كادرات، وستة عشر كادرًا، وهكذا فى متوالية حسابية حتى تسيطر، ويمكن الآن عرض الفلاش باك كاملاً.

وصل هذا التكنيك إلى قمة فاعليته فى مشهد الذروة عندما كان البطل يستقل عربة المترو، شيئًا فشيئًا تصبح عربة المترو هى عربة السكك الحديدية التى حملت عائلته لمعسكر الإبادة. واستغرق الانتقال كله دقيقة من الزمن. بدأت بقطع مونتاجى من كادرين، واستبدلت تدريجيًا عربة بعربة أخرى بكلمات أخرى، عندما أقطع إلى كادرين من عربة القطار، فإنهما يحلان محل كادرين فى لقطة لعربة المترو، وأربعة كادرات لعربة القطار محل أربعة كادرات لعربة المترو، وهكذا حتى تحول المترو إلى القطار. ومع تزايد التوتر، فإن البطل يندفع إلى عربة مترو أخرى لكى يهرب من الذكرى، ويجذب بشدة الباب الواصل بين عربتين، لنقطع إلى عربة القطار المزدحمة، ومن هنا نبدأ فى عرض مشهد الفلاش باك كاملاً. لم يكن أمامه طريق للهروب، وما جعل هذا التتابع أكثر إثارة من الناحية البصرية هو أننى قمت بتصوير عربة المترو وعربة القطار فى لقطة بانورامية من ٣٦٠ درجة. ومع وجود الكاميرا فى مركز كل عربة، درنا دورة كاملة؛ لذلك عندما نقطع اللقطتين المختلفتين معًا، كان مسار حركة الدائرة يتطابق. كانت الصورة فى حالة حركة دائمة، سواء فى الماضى أو فى الحاضر.

نحن الآن واثقون من التكنيك الذى سوف نتبعه للانتقال من المترو إلى القطار، ودونا ذلك على الورق، وتركنا الجهد اليدوى للمساعد. وقد احتاج العمل الكثير من

الجهد. فى تلك الأيام كان قص ولصق قطعات من كادرين معًا تعنى أن الشريط الشفاف اللاصق سوف يوضع فوق كل كادر، ليربط بين اللقطة السابقة واللقطة اللاحقة، لكن عندما نظرنا إلى التتابع للمرة الأولى على شاشة كبيرة عرفنا أننا نجحنا، ولم نغيره قط عن أول مرة قمنا بمونتاجه.

وبعد عام من افتتاح عرض الفيلم، كان كل إعلان على شاشة التليفزيون يبدو كأنه يستخدم هذا التكنيك، وأطلقوا عليه "المونتاج الذى لا يمكن إدراكه" وأعتذر للجميع عن هذا.

والعنصر الثانى فى المونتاج، والذى لا يقل أهمية هو الإيقاع. إن كل قطع مونتاجى فى الفيلم يغير من وجهة النظر؛ لأن كل قطع يستخدم زاوية كاميرا مختلفة. وفى بعض الأحيان يقفز فقط من لقطة واسعة إلى لقطة متوسطة أو لقطة قريبة من نفس الزاوية، ومع ذلك فإن وجهة النظر قد تغيرت. فكر فى أن كل قطع مونتاجى يمثل دقة من دقات جهاز ضبط الإيقاع. وفى الحقيقة أنه فى كثير من الأحيان يكون التتابع كله فى مونتاج يحاكى إيقاع الموسيقى المصاحبة التى سوف تضاف فيما بعد. وكلما زادت القطعات المونتاجية بدا الإيقاع أسرع. وهذا هو السبب فى أن الميلودرامات ومشاهد المطاردة تستخدم العديد من القطعات المونتاجية، وكما هو الحال فى الموسيقى، فإن الإيقاع السريع يعنى فى العادة الحيوية والإثارة.

ومع ذلك فإن شيئًا مثيرًا يحدث. فى الموسيقى، فإن كل المقطوعات – من السوناتا وحتى السيمفونية – تستخدم تغيرات فى الإيقاع كجزء أساسى من القالب الخاص بها. إن سوناتا من أربع حركات لا تغير فقط التيمات الموسيقية من حركة إلى أخرى، لكنها تغير أيضًا سرعة الإيقاع بين الحركات، وأحيانًا داخل الحركة ذاتها. وبالمثل، إذا تم مونتاج الفيلم بنفس الإيقاع من بدايته إلى نهايته، فإنه سوف يبدو أكثر طولاً. ليس مهمًا إذا كانت هناك خمسة قطعات مونتاجية كل دقيقة، أو خمسة قطعات كل عشر دقائق، المهم هو أنه لو استخدم نفس الإيقاع واستمر طوال الوقت، فإنه سوف يبدو أكثر بطئًا. بكلمات أخرى إننا لا نعرف بالإيقاع ذاته، ولكن بالتغير فى الإيقاع.

للسبب ذاته، مازلت أتذكر أننى صنعت ٣٨٧ إعداداً للكاميرا فى فيلم "١٢ رجلاً غاضباً"، وما يزيد على نصف هذه الإعدادات كان يستخدم فى النصف ساعة الأخيرة من الفيلم. كان إيقاع المونتاج يتزايد على الدوام خلال الفيلم، لكنه سوف يتحول إلى الجرى فى آخر خمس وثلاثين دقيقة تقريبًا. وقد ساعد هذا الإيقاع المتزايد مساعدة كبيرة فى جعل القصة أكثر إثارة من ناحية، وزيادة انتباه المتفرج إلى أن الفيلم يزداد انضغاطًا فى المكان والزمان.

وفى فيلم "رحلة اليوم الطويل إلى الليل" وجدت أننى أستطيع استخدام إيقاعات المونتاج للتأكيد على الشخصيات. كنت أصور كاثرين هيبورن دائمًا فى التقاطات طويلة ممتدة؛ لذلك فإن مونتاج لقطاتها سوف يساعد فى انسياقنا إلى عالمها المخدر. سوف نتحرك؛ "معها فى ماضيها، وفى رحلتها الخاصة إلى الليل، أما شخصية جيسون روباردز فقد تم مونتاجها بطريقة معاكسة تمامًا. فمع تقدم أحداث الفيلم، حاولت أن أقطع مشاهده بإيقاع متقطع، أردت أن يبدو شارداً، ضائعًا، مفككًا، أما شخصيتا ريتشاردسون وستوكويل فقد تم التعامل معهما من أجل إيقاع الفيلم ذاته وليس إيقاع شخصيتيهما.

وفى الأفلام التى لا أستخدم فيها الإيقاع للتأكيد على الشخصية أكون شديد الحرص على التغير المستمر فى إيقاع الفيلم عند مونتاجه. إننى أضع اللقطات الممتدة بدون قطعات داخلية بحرص بالغ فى البداية قبل بداية التصوير. وإذا كانت سوف تنتهى إلى التقاطة طويلة بدون قطع فى الفيلم النهائى، فالاحتمال الأكبر أننى سوف أريد حركة كاميرا. إن ذلك يعنى أننى أريد أرضية يمكن أن تتحرك فوقها الدوللى حتى أتحرك بحرية. ومع لقائى الأول مع المخرج الفنى قبل ستة عشر أسبوعًا على الأقل من دخولى إلى غرفة المونتاج أكون أفكر بالفعل فى إيقاعات النسخة النهائية. قد لا أستخدم الالتقاطة الممتدة كما هى، وقد أقطعها إلى أجزاء أصغر، ولكن إن لم أصورها، فإنك لن تستطيع خلقها الآن فى غرفة المونتاج.

وإذا استخدمت التقاطة ممتدة فى المشهد (أ) و/ أو (ب)، أبدأ فى النظر إلى تغير الإيقاع فى المشهد (ج)، وليس من الصعب تبرير أو تفسير ذلك. عندما وضعت الكاميرا فى مكانها أصلاً، سألت نفسى هذا السؤال: ما الذى أريد أن أراه فى هذه اللحظة فى السيناريو ولماذا؟ الآن، وأنا فى غرفة المونتاج، أسأل نفسى السؤال ذاته. إن من السهل أن تجد سببًا لكى تقطع منه إليها، وفى الحقيقة أنه مع الأداء التمثيلى الجيد فإن من المؤلم ألا تراهما هما الاثنين معًا فى مواجهة كاملة، فى لحظة معينة؛ لذلك فإنه تبعًا لما يحتاجه المشهد من إيقاع فى علاقته بالفيلم ككل، فإننى أستطيع أن أقطع بينهما جيئة وذهابًا، قليلاً أو كثيراً كما أريد.

وبالإضافة إلى إحساس تغير الإيقاع بين المشاهد، فإننى أفكر فى تغير الإيقاع عبر مسار الفيلم كله. تتسارع الميلودرامات عادة فى إيقاعها؛ لأن القصص تتطلب إحساسًا متزايدًا بالإثارة والتوتر. ولكن فى أفلام كثيرة، وبالقرب من النهاية، أريد أن أبطئ الأشياء؛ لكى أعطى الجمهور – والفيلم أيضًا – فرصة لالتقاط الأنفاس. إن هذا ليس غريبًا بأية حال، فاللقطة الأخيرة الكلاسيكية فى ميلودراما رومانسية؛ لذلك التراجع للكاميرا مع ارتفاعها، أصبحت الآن من الكليشيهات. فكر مثلاً فى فيلم "كازابلانكا" Casablanca، بوجارت ينظر إلى رينز، ويقول: "لوى، أعتقد أن تلك بداية علاقة صداقة جميلة"، وعندما يتحركان بعيداً، وقد أدارا ظهريهما تجاهنا، ترتفع الكاميرا وتتحرك إلى الخلف. إن هذين الرجلين الساخرين فى طريقهما الآن للانضمام إلى "فرنسا الحرة"، ويصبحان أصغر وأصغر فى الكادر، ثم إظلام تدريجى. أتذكر سلسلة من أفلام "فوكس للقرن العشرين"، والتى استخدمت مثل هذه النقطة، وتضيف إليها نفس النوع من الموسيقى، هناك دائمًا "ساكسفون وحيد" أو "ترومبيت وحيدة"، بينما يجر المفتش الخاص قدميه عائدًا إلى منزله، وقد حل القضية لكنه فقد الفتاة، بينما بقية المدينة غارقة فى سباتها. إننى أستطيع أن أغنى لك مثل هذا اللحن الموسيقى الآن.

وهناك أسباب أخرى لإبطاء الفيلم. في "بعد ظهر يوم لعين"، فإن هدف الفيلم كله تلخص عندما أملى باتشينو وصيته بعد حوالى ثلاثة أرباع الفيلم. هنا تأتى التيمة مندفعة إلينا: "مسوخ" ليسوا هؤلاء المخلوقات الغريبة الذين نتخيلهم هكذا، إن لدينا الكثير مما هو مشترك مع أكثر أنواع السلوك غرابة أكثر مما نقر به، وكان من الضرورى أن يملى وصيته فى هدوء ورقة وشجن عاطفى.

وطوال مونتاج الفيلم كنا نزيد الفيلم إحكامًا، ونجعل القطعات أقصر، ونحذف كل ما هو زائد. وفى النصف الأول من الفيلم، والذى تصورنا أننا وصلنا إلى نسخته المونتاجية النهائية قمنا بحذف حوالى أربع دقائق ونصف، وذلك زمن كبير بالنسبة لمرحلة متأخرة من المونتاج، لكننا لم نقصر أى جزء فى النصف الثانى على الإطلاق.

عرضنا الفيلم لنا، كانت ديدى ألين ومارتى بريجمان سعيدين، وأرادا أن "نقفل" الفيلم: حافظ على هذا المونتاج، وقم بتسليمه إلى قسم الصوت للمراحل النهائية لما بعد التصوير، لكننى لم أكن راضيًا، وقفنا خارج قاعة العرض نتجادل، كنت أشعر أن النصف الأول قد تزايدت سرعته أكثر من اللازم. إن الأمر ليس أننا أفسدنا شخصية أو قللنا من قوة الفيلم، لكن النصف الأول كان شديد الميلودرامية. إن سرقة بنك حدث مثير بطبيعته، وعندما حذفنا أربع دقائق ونصف، فإننى أخشى أننا قد أسسنا إيقاعًا ميلودراميًا للفيلم، مما قد يجعل النصف الثانى على النقيض أكثر بطئًا. وإذا حدث ذلك، فإن إملاء الوصية، وهو الجزء الأبطأ من الفيلم، قد يبدو طويلاً إلى حد السأم. وكل تلك الأشياء فى علاقة دائمة مع بعضها البعض، إنها غير موجودة وحدها.

تحدثنا لحوالى نصف ساعة، وقفنا هناك بينما يمر بنا المارة من كل الأشكال. فى اليوم التالى عدت إلى غرفة المونتاج، واستعدت دقيقتين ونصفًا من الأربعة والنصف التى سبق أن حذفناها. إننى لن أعلم أبدًا إذا ما كان خوفى بشأن مشهد الوصية كان له ما يبرره، لكن ما أعلمه بحق هو أن إبطاء الفيلم قليلاً لم يفسد هذا المشهد.

من كل الأشياء التى ذكرتها حتى الآن، فإن من الواضح أن التخطيط المسبق يمتد إلى مرحلة المونتاج أيضاً، ومع ذلك، فإن من متع غرفة المونتاج أن المونتاج يمكن أن يساعد أحياناً فى تحويل مشهد ناجح إلى مشهد ناجح. إن ذلك يتضمن فى العادة تقصير المشهد، وفى أحيان أخرى، فإن تغير التأكيد على مناطق معينة يمكن أن يجعل المشهد أكثر إثارة للاهتمام. ولأن الأفلام أكبر من الناحية المادية من حجم الحياة، فإنها تميل إلى أن تحقق هدف مشهد أو شخصية بسرعة أكبر. فى فيلم "دانييل" كان البطل يبحث عن تفسير عاقل ما للتغيرات الفنية التى اجتاحت حياته: إعدام والديه فى السجن، والانهيار العقلى لشقيقته. كان هناك مشهدان حيث يزور دانييل شقيقته فى المستشفى النفسى. فى المشهد الثانى حيث كان يحمل شقيقته المغمى عليها فى الغرفة، لم يكن المشهد مؤثراً كما كنت آمل. أخيراً؛ أدركت أنه لا شىء خطأ فى المشهد، كان الخطأ يكمن فى الطريقة التى تم بها المونتاج فى المشهد بين البطل وشقيقته، لقد كان المشهد يؤكد عليه، وليس عليها. وكنتيجة لذلك، فإن المشهد الثانى لم يقدم كشفاً جديداً عنه، لقد بدا تكراراً للمشهد الأول. وبعد أن أعدت مونتاج المشهد الأول لكى يؤكد على ألم الشقيقة، كان المشهدان معاً أفضل. كانت مؤثرة جداً فى المشهد الأول، ولايزال لدينا شىء جديد لنكتشفه حول دانييل فى المشهد الثانى.

إن هذا يوصلنا إلى نقطة مهمة. قلت سابقاً إنه لا توجد قرارات صغيرة فى صناعة الأفلام، وهو ما ينطبق أكثر على المونتاج. إن إحدى معجزات المونتاج السينمائى هو أن تغييراً فى البكرة ٢ يؤثر على شىء ما فى البكرة ١٠ (إن فيلماً مدة عرضه ساعة وخمسون دقيقة يتألف من إحدى عشرة بكرة، عشر دقائق لكل بكرة). يجب على المرء ألا يفقد أبداً رؤية العلاقة بين قطع وآخر، وبين بكرة وأخرى.

وبشكل عام، خلال مرحلة المونتاج، أعرض ثلاث بكرات فى مرة واحدة بمجرد أن أنتهى من مونتاجها. وبرؤية كيف تبدو على شاشة كبيرة أدون ملاحظاتى، إذا كانت تبدو ممتدة، أعود وأعيد العمل على البكرات على الفور، وإذا كانت التغيرات بسيطة أو

تقنية أنتظر إلى جولة ثانية فى المونتاج، وأحاول أن أجعل عرض ثلاث بكرات متساويًا؛ لذلك أنا لا أشاهد ثلاث بكرات عددًا أكبر من ثلاث بكرات أخرى، إلا إذا كانت هناك مشكلة تستدعى ذلك. ولا يحضر هذه العروض سواى والمونتير، فعند هذه النقطة لا أريد أية آراء من الخارج؛ هذا مبكر جدًا.

ولأنى أعرف أن معظم الأفلام لا تستحق أن تزيد مدة عرضها على الساعتين، فإننى لا أزيد إلا نادرًا على خمس عشرة بكرة (ساعتين ونصف) فى نسختى المونتاجية الأولى. ولا أقوم بمونتاج المشاهد بشكل مسترخٍ، وأحاول أن أجعل كل مشهد محكمًا بقدر الإمكان، وإذا لم يكن متماشيًا مع الإيقاع، فإننى لا أستطيع أن أقول إن المشهد جيد كما يجب أن يكون.

فى الأيام الخوالى، اعتادوا على صنع نسخة مونتاجية أولى طويلة، وهذا مرة أخرى كان يتم للاحتياط وتحقيق التناغم. وكان من أكثر الكليشيهات تكرارًا فى الأفلام: "سوف يكون أفضل لو اختصرت منه عشر دقائق (أو حتى عشرين أو ثلاثين دقيقة)"، كان هذا التعليق محتومًا؛ لذلك كان المونتيرون يتركون إحكام الفيلم حتى يرى الفيلم كلٌّ من رئيس قسم المونتاج، والمنتج، ورئيس قسم الإنتاج. وبتلك الطريقة يشعر الجميع أنهم قدموا إسهامًا حقيقيًا عندما طلبوا حذف عشر دقائق من الفيلم، أو ثمانى دقائق إذا عملنا حساب كل رؤساء الأقسام، ولا تزال هناك ست دقائق أخرى عندما يرى الفيلم رئيس الاستوديو. خمِّن ماذا سوف يقول؟ صح، سوف يقوم المونتير بحذف آخر ست دقائق، ويكون الفيلم عندئذٍ جاهزًا للعرض التمهيدى الخاص، ويعتقد كل شخص أنه أنقذ الفيلم.

إننى لا أفهم أبدًا لماذا يقدم المخرجون نسخة مونتاجية أولى من ثلاث ساعات؟! إن ذلك يعنى فى الأغلب أن عليهم حذف قدم من كل ثلاثة أقدام على الأقل حيث إن معظم الاستوديوهات تتطلب ألا تزيد مدة عرض الفيلم عن ساعتين. إن السبب الرئيس فى ذلك اقتصادى حيث إن الاستوديوهات وأصحاب دور العرض يريدون عددًا معينًا

من العروض كل يوم. وفى معظم الحالات فإننى أوافقهم. الأفلام بالغة القوة، ومن الأفضل أن يكون لديك الكثير لتقوله إذا أردت مدة عرض تزيد على الساعتين. أنا لم أشعر فى أية لحظة من فيلم "قائمة شيندلر" أنه مفرط فى الطول، ولكن ماذا عن فيلم "طماطم خضراء مقلية"؟

إن نسخة مونتاجية أولى تزيد على ثلاث ساعات يمكن أن تضر الفيلم، ففى البحث عن التخلص من بعض الزمن، يتم حذف لحظات صمت الممثلين، وتختصر لقطات التراكينج إلى النصف، وكل ما عدا الحبكة الرئيسة يطير من النافذة، والإفراط فى الطول هو من بين الأشياء التى تؤدى عادة إلى تدمير الفيلم فى غرفة المونتاج.

لقد انتهينا الآن من النسخة المونتاجية الأولى. قبل مشاهدة الفيلم كله للمرة الأولى، نراجعه مرة أخرى، أجرى تعديلاتى بناءً على ملاحظات مشاهدة كل ثلاث بكرات. إننى أريد أن أحافظ على كل مشهد، وكل جملة حوار، وكل لقطة فى النسخة المونتاجية الأولى حتى لو كان لدى بالفعل إحساس بأى جمل الحوار أو حتى المشاهد التى سوف يتم حذفها فى النهاية. أريد أن أعطى كل شىء فرصته العادلة لكننى أريد أن يجرى كل مشهد فى أقصر طول ممكن به عند تلك اللحظة.

الآن قد أنهينا النسخة الخشنة، ليأتى أول اختبار حاسم مرهق للأعصاب عرض الفيلم كاملاً. ليس مهمًا الحماس أو اليأس الذى نشعر به، نحن مقبلون على معرفة السبب وراء هذا أو ذاك. إن كل خدع الذات – الجيد أو السيئ – قد أدى بنا إلى إمكانية أخرى لخداع الذات، الجيد أيضًا أو السيئ. هل سوف يترهل منتصف الليل ويبدو بطيئًا؟ هل نجحت بداية الفيلم؟ نهايته؟ وهكذا فإن الأسئلة – ومن ثم المخاوف – لا تنتهى.

قبل مشاهدة الفيلم، أريد على الأقل أربعًا وعشرين ساعة بعيدًا عنه لا أريد أن أكون متعبًا أو خارج إيقاعى المعتاد، ولأننى أشاهد الأفلام فى العادة خلال الأمسيات،

فإننى أحدد العرض فى الثامنة أو الثامنة والنصف، ولا آكل أو أشرب شيئًا قبل ذلك. وإذا كان الكاتب متاحًا أطلب منه أن يحضر والمنتج، والمؤلف الموسيقى، وزوجتى، ومجموعة صغيرة ممن أثق فى تفكيرهم، خمسة أو ستة أصدقاء يعرفوننى ويعرفون أعمالى ويتمنون لنا الأفضل. سوف يكون هناك مزيد من الوقت فيما بعد لآراء موضوعية، ناهيك عن الآراء المعادية. ومن المهم أيضًا أن الناس الذين أثق فى تفكيرهم يعرفون تقنيات صناعة الأفلام. الآراء العامة مفيدة ولكن إلى حد ما، فمن الأفضل أن تسمع شخصًا يقول: "هل تعلم أن القسم كله الذى يأتى بعد أربعين دقيقة من البداية، حين كان البطل يدور حول نفسه محاولاً أن يتخذ قرارًا؟ إنه غير ضرورى. إنك تستطيع الاستغناء عنه إذا وجدت طريقة للقفز فى الزمن. وبالطبع فإنك تستطيع أن تجد طريقة للقفز فى الزمن. إنك حتى لن تضطر إلى تصوير عقارب الساعة وهى تدور بسرعة، أو المزج من طفاية سجائر فارغة إليها وهى ملآنة. يمكنك أن تجد طريقة أصيلة للقيام بذلك، والاستغناء عن أى قسم مكرر أو زائد.

أحب أن أجلس وحدى خلال ذلك العرض الأول، وفى الصف الأول كما أفعل دائمًا. ولأن شريط الصوت فى حالة خشنة، فإن المونتير يجلس فى الخلف عادة؛ ليرفع من مستوى الصوت المنخفض، أو يخفض الصوت العالى. وفى بعض الحالات، إذا كانت هناك أقسام صامتة طويلة، فإننا نضع شريطًا موسيقيًا مؤقتًا مأخوذًا من أسطوانة شائعة.

وكالعادة، فإننى أكون هناك مبكرًا. ولا يتأخر أبدًا مجموعة الأصدقاء الذين أثق فى تفكيرهم، إنهم تغيروا عبر السنين. اعتاد جون وفيث هابلى على القدوم، وبوب فوسى، وروبرت آلان آرثر، وفيليس نيومان، وهيربت جاردنر، وبيتى كومدين، وأدولف جرين، ونورا إيفرون، وأن روث، وتونى وجين والتون، كذلك بيدى زوجتى. وإننى أدين لهم بالكثير من الشكر للمساعدة الصادقة الطيبة عبر السنين. لقد جلسوا أحيانًا فى بعض الأوقات السيئة. لقد صنعت ذات مرة فيلمًا من أجل ديفيد ميريك، يدعى "لعبة

طفل"، وكان من بين مشكلاته أننا لم نكن قررنا كيف ستكون نهايته؟ لذلك صورت نهايتين مختلفتين، وعرضتهما في ذلك العرض الأول. وعندما أضيئت الأنوار، صاح ميريك ساخراً من الخلف: "هل هذا هو الفيلم؟"، ورددت عليه "تحدث معى مرة أخرى بتلك النبرة وسوف أصفعك يا حمار!". ومثل كل المتحرشين أسرع بالخروج من الغرفة.

لكنهم جلسوا خلال أوقات طيبة أيضًا. فى بعض الأحيان قال واحد أو اثنان منهم الكلمات السحرية: "لا تلمس كادراً واحداً"، عليك أن تنصت بعناية، إنهم لا يريدون الهدم، لكنك تريد الحقيقة والصدق منهم، وعادة ما نخرج للعشاء الخفيف بعد ذلك. فطائر طيبة، ونبيذ طيب. وأطرح كل أنواع الأسئلة، الكبيرة والصغيرة: "هل شعرتم بالملل؟"، "هل تحركت مشاعركم؟"، ويستمر هذا لفترة طويلة. الحقيقة أننى أكاد أن أشعر بما يفكرون فيه حول الفيلم عندما تتلاقى أعيننا بمجرد أن تضاء الأنوار بعد العرض مباشرة.

لكن هذا العرض كان لى فى الأساس. هل أحببت الفيلم؟ هل قضيت ستة أشهر، أو تسعة، أو عاماً، أبحث عن شىء له معنى بالنسبة لى؟ وهل كنت جيداً فى عملى بما فيه الكفاية لكى أصنع هذا الشىء هناك على الشاشة؟

الفصل العاشر

صوت الموسيقى

صوت الصوت

إذا كان القول الشائع بأن الأفلام يتم صنعها فى غرفة المونتاج قولاً زائفًا، فإن القول الشائع الآخر: "سوف يكون الفيلم أفضل عندما نضيف الموسيقى" قول صحيح، فمعظم الأفلام تتحسن بنص موسيقى جيد. فى البداية نقول إن الموسيقى طريقة سريعة للوصول إلى الناس من الناحية العاطفية. وعبر سنوات طورت الموسيقى السينمائية كليشيهات عديدة خاصة بها بأن يستوعب الجمهور على الفور مقاصد اللحظة،إن الموسيقى تخبرهم، فى بعض الأحيان فإنها تفعل ذلك مقدمًا. وبشكل عام، فإن ذلك سوف يكون علامة نص موسيقى سيئ، لكن حتى النصوص الموسيقية السيئة تنجح.

عندما يكون النص الموسيقى متوقعًا، عندما ينسخ عن طريق اللحن والتوزيع الموسيقى ذلك الحدث الذى تراه على الشاشة، فإننا نطلق عليه موسيقى "ميكى ماوسية". ومن الواضح أن تلك الإشارة إلى أفلام الكارتون، والتى تنسخ كل شىء، حتى عندما يقوم جيرى بركل أسنان توم. والأفلام ذات الموسيقى من هذا النوع قد لا تتأذى بهذه الموسيقى، فالموسيقى ليست الكليشيه الوحيد فى مثل هذا الفيلم، والأغلب أنه يحتشد بالكليشيهات.

وفى العادة فإن هذا ليس خطأ المؤلف الموسيقى. فإذا كان كتاب السيناريو هم أكثر من يتعرض للانتهاك فى صناعة الأفلام، فإن مؤلفى موسيقى الأفلام يأتون بعدهم مباشرة. إن كل شخص يعتقد أنه يعرف شيئًا عن الموسيقى، ويريد أن يدلى بدلوه فيها. وإذا أتى المؤلف الموسيقى بشىء بالغ الأصالة - أى بشىء لم يسمعه من قبل المنتجون ولا مسئولو الاستوديو - فقد يتعرض النص الموسيقى لإلقائه فى القمامة. لقد رأيت منتجين يأمرون مونتيرى الموسيقى بتقطيع الموسيقى على هواهم، وحذف بعض التوزيعات، والدخول بها عند مناطق معينة، وتمزيق أوصال النص الموسيقى حتى أنه لا يصبح واضحًا وجوده. وفى هذه الأيام حيث يتم تسجيل كل آلة فى الأوركسترا على تراك منفصل، فإن من الممكن إعادة توزيع الموسيقى بالعودة إلى التراكات الاثنين والثلاثين أو الأربعة والستين.

والعمل فى الأفلام هو التنازل القاتل الذى يقوم به المؤلفون الموسيقيون. فمن أجل مزيد من المال، يذهبون للعمل فى شكل فنى لا ينتمى إليهم أبدًا. الموسيقى بلا شك هى أحد الأشكال الفنية العظيمة، لكنها هنا يجب أن تخضع لاحتياجات الفيلم، فتلك هى طبيعة صناعة الأفلام. وبرغم أن الموسيقى قد تسيطر تمامًا فى بعض لحظات الفيلم، فإن وظيفتها هى أساسًا دعم الصورة.

والنص الموسيقى الوحيد الذى استمعت إليه، ويمكن أن يكون قائمًا بذاته هو قطعة من موسيقى بروكوفييف تحمل اسم "معركة على الجليد" من فيلم "ألكساندر نيفسكى" Alexander Nevsky، لقد قيل لى إن إيزنشتين وبروكوفييف قد تحدثا بشأنها طويلاً قبل بداية التصوير، وأن بعض التأليف الموسيقى قد بدأ قبل التصوير، ويقال إن إيزنشتين قد قام بمونتاج أجزاء من التتابع لكى يطابق النص الموسيقى. لا أعرف إن كانت هذه القصص صحيحة. وحتى عندما أستمع إلى الموسيقى الآن فى تسجيل، أبدأ فى تذكر المشهد بصريًا، فالموسيقى والصورة أصبحتا متصلتين بشكل لا ينفصل: مشهد عظيم، ونص موسيقى عظيم.

أعتقد أن ذلك قد يكون علامة على موسيقى سينمائية جيدة: التذكر السريع للعناصر البصرية فى الفيلم والتى كانت الموسيقى تدعمها، لكن بعضًا من أفضل النصوص الموسيقية التى سمعتها لا يمكن تذكرها على الإطلاق، مثل موسيقى هوارد شور الرائعة لفيلم "صمت الحملان" The Silence of the Lambs، إننى عندما أرى الفيلم، لا أسمع الموسيقى على الإطلاق، لكننى أشعر بها دائمًا، وذلك النوع الموسيقى الذى أحاول تحقيقه فى معظم أفلامى. فمع كل ترشيحات الأوسكار التى حصلت عليها أفلامى فى مختلف الفروع، فالموسيقى الوحيدة التى حصلت على ترشيح كانت موسيقى ريتشارد رودنى بينيت فى "جريمة قتل فى قطار الشرق السريع". لكنه كان الفيلم الوحيد الذى صنعته وأردت فيه بالفعل أن تلمع الموسيقى. ولابد أن يكون واضحًا الآن أننى أعتقد أنه كلما كان المتفرج أقل وعيًا بالطريقة التى نحاول بها تحقيق تأثير ما، فإن الفيلم يكون أفضل.

جلست مع مجموعة الأصدقاء الذين أثق فى تفكيرهم فى مطعم، وسألتهم حول مشاعرهم بعد أن شاهدوا النسخة المونتاجية الأولى. الآن سوف أعود إلى غرفة المونتاج وأبدأ فى إعادته. بعض سطور الحوار التى لم تعجبنى سوف يتم حذفها، وربما يتم فى بعض الأحيان حذف مشهد كامل، وربما أربعة أو خمسة مشاهد، أو حتى بكرة كاملة. كان هناك شيء مترهل فى البكرات ٤ و٥ و٦ و٧، أربعون دقيقة من الترهل؛ هذا خطير. ربما نستطيع إعادة تنظيم بعض العناصر، وإعادة البناء قليلاً، لنجعل قصة هذه الشخصية تبدأ أسرع، فذلك سوف يعيد الاهتمام بها. هذا الأداء فائق الجودة بحيث إنه لا يحتاج كل هذا الزمن، وأيضًا ذلك الأداء بالغ الرداءة بحيث إنه لا يجب أن يأخذ كل هذا الزمن.

وبكلمات أخرى، فإننا نقوم بالتوليف بالمعنى الحقيقى للكلمة، وأرجو أن يجعل ذلك الفيلم أفضل. وعندما أنتهى من إعادة المونتاج الثانية ثم الثالثة أعرضه مرة أخرى. قد يكون هناك بعض أصدقائى، لكننى وسعت من الجمهور قليلاً، ربما عشرة أشخاص أو

اثنى عشر شخصاً، لكن يجب أن أختارهم بعناية؛ لأن مشاهد الفيلم وهو فى مثل تلك الحالة ليس أمراً سهلاً. هناك خربشات عليه، وممزق فى بعض الأجزاء، وليست هناك مؤثرات بصرية (المزج، الاختفاء التدريجى، المؤثرات الخاصة). وشريط الصوت بشكل خاص بالغ الصعوبة، ولم يتم ضبط درجة صوت الحوار، وفى بعض اللقطات قد لا تفهم ما يقال، ولأن الحوار فى المشاهد الخارجية لم تتم إعادة تسجيله بعد (الدوبلاج)، فإن هذه المشاهد بشكل خاص يصعب سماعها، وليست هناك مؤثرات صوتية، وبالطبع لم يتم تأليف الموسيقى ووصفها حتى الآن.

وبمجرد أن نرضى عن النسخة المونتاجية أعقد لقاءين مهمين، الأول مع المؤلف الموسيقى، والثانى مع مونتير المؤثرات الصوتية. كان المؤلف الموسيقى مدعواً للعرض الأول للنسخة المونتاجية، وجاء مونتير المؤثرات الصوتية إلى الثانى، كما أن أفراد كل قسم المؤثرات الصوتية (بين أفراد واثنى عشر فرداً، تبعًا لمدى تعقيد المهمة) قد أتوا إلى الثالث، إنهم فى العادة جمهور مزعج، إنهم ينصتون فقط للأصوات التى لا يستطيع سماعها إلا كلب، وهم قلقون بشأن كمية العمل التى سوف يقومون بها.

وإذا كان الاتفاق قد تم مع المؤلف الموسيقى قبل بداية التصوير، فربما يحضر عرض اللقطات اليومية، وهو مدعو إليها دائمًا. وفى كل الأحوال فإننا نجلس ونتحادث لنقرر الأسئلة المهمة: ما الوظيفة التى سوف يؤديها النص الموسيقى؟ كيف يمكن له أن يساهم فى السؤال الأساسى: ما الذى يدور عنه الفيلم؟

نتفق على اللقاء فى غرفة المونتاج لتحديد الأماكن التى يكون فيها موسيقى، ونشاهد الفيلم بكرة بكرة. أقول للمؤلف الموسيقى إحساسى أين تكون الموسيقى مهمة، وهو يقوم بذلك أيضًا. إن هذا يتيح لنا مخططًا أوليًا، ثم نراجع الأمر بحرص. هل لدى المؤلف مساحة كافية لكى يؤسس الأفكار الموسيقية بوضوح؟ وإذا كان من الضرورى وضع انتقالات موسيقية، هل سمحنا بمساحة كافية لها؟ وكثيراً ما يتفق المؤلف الموسيقى والمخرج فى الميلودراما على ما نسميه "اللدغات"، إنها انفجارات أوركسترالية

قصيرة وحادة، تصاحب مشهد الشرير وهو يقتحم الباب، وهى تستغرق بضع ثوانٍ، ومن المفترض فيها أن تخيف الجمهور، وقد أصبحت من الكليشيهات حتى أننى أعتقد أنها لم تعد تخيف أحداً. وفى بعض الأحيان توضع الموسيقى لكى تحملنا عبر "مزج"، أى ظهور تدريجى لمشهد فوق اختفاء تدريجى سابق، لكى يوضح لنا تغيراً فى المكان أو مروراً فى الزمان. ومرة أخرى فإن الموسيقى سوف تستغرق حوالى عشرين ثانية. إننى أكره هذا النوع من الإشارات الموسيقية، إننى أحب أن أتأكد من أن كل إشارة موسيقية لديها زمن كافٍ لكى تقول وتفعل ما يفترض أن تقوله وتفعله. إننا الآن قد قررنا ما نريد الموسيقى أن تساهم به فى الفيلم. وفيما يخص الإشارة الموسيقية ذاتها، يجب أن يكون هناك زمن كـافٍ لكى تتـضح فكرة هذه الإشـارة الموسـيـقـيـة. إن الانفجارات الميلودرامية القصيرة، أو الإشارات الموسيقية بين مشهد وآخر لا تفعل سوى أن تملأ الهواء بصوت عديم الجدوى، ولذلك فإنها تقلل من فاعلية الموسيقى عندما تستخدم بالفعل.

وبعد هذا المخطط الأولىّ نعود إلى الفيلم. نحن الآن شديدو الدقة فى تحديد أين تأتى الموسيقى وأين تختفى؟ ونصنع زمناً لذلك بالكادر. إن نقطة دخول الموسيقى شديدة الأهمية، وانتقالها بضعة كادرات أو بضعة أقدام قد يفرق بين نجاح الإشارة الموسيقية وفشلها. تستغرق هذه العملية يومين أو ثلاثة، وفى بعض الحالات، إذا كان المؤلف الموسيقى عازف بيانو بارعاً، مثل ساى كولمان، قد نأتى ببيانو صغير إلى غرفة المونتاج، ونرتجل ألحاناً، وإشارات دخول، والدعم العام للمشهد.

كما قلت سابقًا أنا لا أريد موسيقى "ميكى ماوسية"، أريد أن يقول النص الموسيقى ما لا يقوله شىء آخر فى الفيلم.

على سبيل المثال، فى فيلم "الحكم" لم نفصح عن الكثير عن خلفية بول نيومان. عند إحدى النقاط هناك إشارة إلى أنه قد عاش طلاقًا صعباً، وكان كبش فداء لمؤسسة المحاماة المشبوهة التى يملكها والد زوجته، لكننا لم نتناول شيئًا من شبابه أو طفولته.

أخبرت جونى مانديل أننى أريد صوتًا عميقًا مدفونًا من طفولة متدينة، مدرسة أبرشية، كورال كنسى للأطفال، ربما كان مساعد كاهن فى طفولته، ولأن الفيلم كان عن بعث هذا الرجل، فلابد أنه نشأ فى بيئة دينية؛ لذلك فإنه سقط عند نقطة ما؛ لذلك فإن الفيلم يمكن أن يكون عن عودته إلى الإيمان، وعلى النص الموسيقى أن يقدم حالة النعيم التى سقط منها.

كان لفيلم "صاحب محل الرهونات" أعقد موسيقى لواحد من أفلامى. فى المشهد الافتتاحى نرى سول نازيرمان - اللاجئ اليهودى من ألمانيا - جالسًا فى فناء خلفى بإحدى الضواحى، مستمتعًا بالشمس. تطلب شقيقته قرضًا حتى تتمكن عائلتها من قضاء إجازة فى أوربا هذا الصيف. بالنسبة لنازيرمان، فإن كل شىء عن أوربا يعد قذرًا، فيقول: "أوربا! إنها بالوعة مقرفة على ما أتذكر"، فى المشهد التالى نراه يقود السيارة إلى مدينة نيويورك إلى محل الرهونات الذى يملكه هارلم. هذان المشهدان يؤسسان مفهوم النص الموسيقى. لقد قلت سابقًا: إن هذا الفيلم يدور حول كيف ولماذا نقيم سجوننا بأنفسنا؟ فى بداية الفيلم، نازيرمان مسجون فى برودته، لقد حاول بكل جهده ألا يشعر بأية عاطفة، ونجح فى ذلك. وقصة الفيلم هى كيف أن حياته فى هارلم كسرت حائط الجليد الذى أحاط نفسه به.

كان مفهوم النص الموسيقى هو: "هارلم تنتصر!"، إن الحياة والألم والحيوية فى حياته هناك دفعته لأن يشعر مرة أخرى. وقررت أننى أريد تيمتين موسيقيتين: واحدة تمثل أوربا، والأخرى تمثل هارلم. كان على تيمة أوربا أن تكون كلاسيكية فى طابعها، دقيقة لكنها ناعمة إلى حد ما، ذات إحساس بشىء قديم، أما تيمة هارلم فهى النقيض من آلات إيقاعية، والكثير من الآلات النحاسية، وجامحة فى إحساسها، وتحتوى على ما يمكن أن تخلقه من أصوات موسيقى الجاز المعاصرة.

بدأت فى البحث عن مؤلف موسيقى. اتصلت أولاً بالموسيقى جون كيدج، كانت له أسطوانة حديثة تدعى "التيار الثالث"، موسيقى كلاسيكية معزوفة بآلات وإيقاع الجاز.

لم يكن مهتماً بتأليف موسيقى سينمائية، ثم قابلت جيل إيفانز المؤلف والموزع العظيم لموسيقى الجاز الحديثة، لكننى وجدت أن من الصعب أن نمضى فى العمل، ثم اتصلت بجون لويس من رباعى الجاز الحديث، لكننى أحسست أنه لم يحب الفيلم عندما عرضته له.

ثم اقترح على أحدهم اسم كوينسى جونز. إننى أعرف بعضًا من موسيقى الجاز التى صنعها، وذلك من أسطوانات تسجل لرحلته فى النرويج، تقابلنا، وكان الحب من أول نظرة. كان ذكاؤه وحماسه ملهمين. اكتشفت أنه درس مع ناديا بولانجيه فى باريس، وهو ما يعنى أن خلفيته الكلاسيكية قوية. أعطانى أسطوانات أخرى له، معظمها مجهول. لم يسبق له أن ألف موسيقى للأفلام، لكن ذلك جعله أكثر إثارة للاهتمام بالنسبة لى، فكثيراً، وبسبب طبيعة العمل، فإن المؤلفين الموسيقيين يشكلون مجموعتهم الخاصة من الكليشيهات عندما يعملون فى العديد من الأفلام، واعتقدت أن قلة خبرته السينمائية سوف تكون ميزة.

عرضت له الفيلم، وأحبه، وبدأنا العمل. إن الحديث عن الموسيقى يشبه الحديث عن الألوان، نفس اللون يمكن أن يعنى أشياء عديدة لأناس كثيرين، لكننا وجدنا أننا نتحدث حرفيًا بنفس اللغة عن الموسيقى. وضعنا خطة الحبكة الموسيقية التى كادت أن تكون رياضية فى دقتها. ومثلما كان الانتقال من عربة المترو إلى عربة السكك الحديدية، تحركنا فى خطوات من التيمة الأوربية إلى السيطرة النهائية الكاملة لتيمة هارلم. وفى نقطة متوسطة من الفيلم كانت التيمتان متوازنتين.

كان نصًا موسيقيًا عظيمًا، وكانت جلسات التسجيل هى الأكثر إثارة من كل جلسات التسجيل لأفلامى، ولأن ذلك كان هو النص الموسيقى السينمائى الأول بالنسبة لكوينسى، فقد كانت الفرقة التى تعزف تضاهى أعظم الفرق الموسيقية: ديزى جيليبسى، جون فاديس (كان طفلاً آنذاك) على الترومبيت، إلفين جونز على الطبول، جيروم ريتشاردسون على الساكس الرئيس، جورج دوفيفييه على الباص...، وتدفقت

الأسماء على استوديو التسجيل. كان ديزى قد عاد لتوه من البرازيل، وبالنسبة لإحدى الإشارات الموسيقية اقترح إيقاعًا لم نسمعه أنا وكوينسى من قبل، وبفمه درب عازفى الإيقاع عليه، كان كوينسى سعيدًا كما لم أرَ أحدًا من قبل.

فى العادة عندما ننتهى من تسجيل إشارة موسيقية، نتوقف ونشغلها مع الفيلم. لكن مستوى العزف الملهم لهذه الفرقة جعلنى فى حالة نشوة لدرجة أننى أخبرت كوينسى ألا نقاطعهم. سوف نشغل الموسيقى مع الفيلم عند نهاية اليوم. ولم يطلب منهم أحد حتى العشر دقائق الاستراحة الإجبارية كل ساعة. عزفنا طوال الوقت. وفى نهاية خمس جلسات، تمتد الواحدة إلى ثلاث ساعات، عبر يومين، شغلنا الموسيقى مع الفيلم، وكان واضحًا على الفور أن كوينسى صنع إسهامًا عظيمًا للفيلم.

وكما يحدث عندما تجد روحًا عطوفة، صنعنا ثلاثة أفلام أخرى معًا، وكان نص كوينسى الموسيقى لفيلم "العلاقة القاتلة" انتصارًا موسيقيًا آخر. يعتمد هذا الفيلم على رواية قصيرة من تأليف جون لو كير، وهو يحكى قصة عميل فى مكافحة المخابرات فى وزارة الخارجية البريطانية يعانى الحزن والوحدة. إن زوجته تخونه دائمًا. وخلال الفيلم يتضح أن تلميذه الذى دربه على الجاسوسية خلال الحرب العالمية الثانية يخونه على المستوى المهنى والشخصى، إذ دخل فى علاقة عاطفية مع الزوجة.

إن العالمين اللذين يقدمهما الفيلم – عالم الجاسوسية، والحب شبه المازوخى الذى يشعر به هذا الرجل تجاه زوجته – يشكلان المفهوم الأساسى للنص الموسيقى، ولكن هذه المرة، وبدلاً من التيمتين، صنع كوينسى تيمة واحدة، أغنية حب جميلة ومؤلمة تغنيها أسترود جيلبيرتو، لكنها ومع تقدم أحداث الفيلم تتحول ببطء إلى واحد من أكثر النصوص الموسيقية الميلودرامية إثارة، وهى تثبت قوة وأهمية التوزيع الموسيقى. لقد ظلت التيمة كما هى، لكن معناها الدرامى تغير مع تغير التوزيع. إن معظم المؤلفين الموسيقيين يعهدون إلى شخص آخر بالتوزيع، لكن كوينسى هو الذى قام بنفسه. ومرة أخرى كانت الموسيقى إسهامًا عظيمًا.

تحدثت سابقًا عن النص الموسيقى الذى ألفه ريتشارد رودنى بينيت لفيلم "جريمة قتل فى قطار الشرق السريع". فى أول لقاء لنا سألنى ريتشارد عن الصوت الذى أسمعه فى ذهنى للفيلم. قلت له إننى أفكر فى أسلوب الثلاثينيات عند كارمن كافالارو أو إيدى دوتشين، نسخة جديدة بحق من العزف الثقيل على البيانو والوتريات. لم يقدم لى فقط نصًا موسيقيًا للبيانو، لكنه عزفه بنفسه خلال جلسة التسجيل، فهو عازف بيانو رائع، وحقق أسلوب كافا لارو بكل دقة. وعندما سمعت أول بروفة، وأدركت أن تيمة القطار من إيقاع الفالس، عرفت أننا فى طريقنا لتحقيق نص موسيقى مثالى.

عند نقطة ما اقترح ريتشارد موسيقى لتبطين مشهد كنت أشعر أنه لا يجب أن تصاحبه موسيقى، وفى جلسة التسجيل عزف تلك الموسيقى لى ، سجلناها وشغلناها مع الفيلم. لقد كان على حق.

عندما لا أستطيع أن أجد فكرة موسيقية تضيف إلى الفيلم، لا أستخدم الموسيقى، لكن الاستوديوهات تكره فكرة أن يكون هناك فيلم بدون موسيقى، إنها تخيفهم، ولكن إذا كان الالتزام الأول فى "بعد ظهر يوم لعين" هو أن نقول للمتفرج إن هذا الحدث قد حدث بالفعل، كيف لك أن تبرر وجود موسيقى تظهر وتختفى؟ وفيلم "التل" تم صنعه أيضًا بأسلوب ذى نزعة طبيعية؛ لذلك لم أستخدم الموسيقى فيه. وفى فيلم "شبكة التليفزيون" كنت أخشى أن تتداخل الموسيقى مع النكات. ومع تقدم أحداث الفيلم، كانت الخطب الحوارية تصبح أطول، وكان واضحًا من المشاهد الأولى أن أية موسيقى سوف تتعارض مع الكمية الهائلة للحوار لذلك لم أستخدم موسيقى.

كان "سيربيكو" يجب ألا يحتوى على موسيقى، لكننى وضعت حوالى أربع عشرة دقيقة لكى أحمى الفيلم وأحمى نفسى. كان المنتج هو دينو دى لورينتيس، وهو منتج هائل من المدرسة القديمة، إنه يقود ويتفاوض ويحصل بشكل ما على تمويل لإنتاج الفيلم بصرف النظر عن جموع الفكرة، لكن ذوقه يميل قليلاً إلى الأوبرا، تجادلنا طويلاً، وهددنى بأنه سوف يأخذ الفيلم إلى إيطاليا، حيث أنا متأكد أنهم سوف

يضيفون له موسيقى "من الجلدة للجلدة". ولم أكن قد صنعت نسخة نهائية آنذاك، ويمكن أن يصنع دينو ما يريده.

لحسن الحظ قرأت في الجريدة أن ميكيس ثيودوراكيس – المؤلف الموسيقى اليوناني العظيم – قد أطلق سراحه من السجن تواً. كان قد سجن لنشاطاته السياسية اليسارية على يد الحكومة اليمينية المتطرفة في اليونان. عندما اتصلت به في باريس، كان قد أطلق سراحه منذ أقل من أربع وعشرين ساعة. شرحت له الموقف، وأخبرته بعدم اتفاقي مع دينو، قلت له إنه إذا كان لابد أن تكون هناك أي موسيقى في الفيلم، فإنني أفضل أن تكون له. ولحسن الحظ كان سوف يطير إلى نيويورك في اليوم التالي، ليلتقي بمدير أعماله للاتفاق حول جولة موسيقية. أخبرته أنه يستطيع أن يرى الفيلم بمجرد أن يصل، واتجه عند وصوله فوراً من مطار كينيدي إلى غرفة العرض. كانت طائرته متأخرة، وبدأ العرض في الواحدة وعشرين دقيقة بعد منتصف الليل.

عندما انتهى الفيلم نظر إليّ وقال إنه أحب الفيلم، لكن لا يجب أن تكون فيه موسيقى. كررت له مشكلتي، وأشرت إلى أن دينو سوف يكون في غاية الابتهاج إذا كان مؤلف موسيقى بسمعة ميكيس سوف يؤلف الموسيقى؛ لذلك سوف يرضى بأقل قدر من الموسيقى، وننجو نحن ربما بعشر دقائق فقط من الموسيقى. ومع وجود موسيقى لعناوين البداية والنهاية تستغرق خمس دقائق، فإن ذلك سوف يترك أقل القليل للفيلم نفسه، كما أشرت إلى أن ذلك سوف يسمح له – ميكيس – بأن يحصل على كمية معقولة من المال، فلابد أنه مفلس بعد تلك الفترة الطويلة في السجن. واعتقدت أنني في غاية "الشطارة".

لكن ميكيس كان أشطر، أخرج من جيبه كاسيت، وقال: "لقد كتبت هذه الأغنية الصغيرة منذ سنوات عديدة مضت. إنها لحن فولكلوري فاتن يمكن أن ينجح مع الفيلم، هل تعتقد أنني أستطيع أن أحصل مقابله على ٧٥ ألف دولار؟"، وقلت له إنني متأكد أنه يستطيع. كانت ألحانه لفيلم "أبداً الأحد" Never on Sunday لاتزال تسمع في كل

مكان فى الشوارع. قال إن هناك مشكلة أخرى، سوف يكون فى جولة مع فرقته الموسيقية ولن يستطيع أن يرى الفيلم مرة أخرى أو أن يعود لتحديد أماكن الموسيقى، والتوزيعات، وجلسات التسجيل، أخبرته أننى أعرف موزعًا مدهشًا شابًا يدعى بوب جيمس سوف يكون سعيدًا أن يشترك معنا عند الضرورة. أستطيع أن أجرى جلسات تحديد أماكن الموسيقى مع بوب الذى يمكنه بعد ذلك توزيع الموسيقى وقيادة جلسات التسجيل، وكان الجميع سعداء بهذا الاتفاق. كان لدى دينو مؤلف موسيقى مشهور، ولدىَّ أنا أربع عشرة دقيقة فقط من الموسيقى (بما فى ذلك خمس دقائق موسيقى مع العناوين)، وحصل بوب جيمس على أول عمل سينمائى له، وطار ميكيس إلى جولته ومعه ما يزيد قليلاً عما كان معه عند وصوله.

كان فيلم "أمير المدينة" يهدف أصلاً لتحقيق إحساس بالمأساة، فى تلك القصة لرجل أعتقد أنه يستطيع التحكم فى القوى التى تحكمت فيه فى النهاية. ومرة أخرى اخترت مؤلفًا موسيقيًا لم يسبق له أن وضع موسيقى سينمائية من قبل، هو بول شيهارا. إن دانى بطل الفيلم عولج دائمًا كأنه آلة موسيقية واحدة، هى الساكسوفون. وعبر الجزء الأكبر من الفيلم، أصبح صوته أكثر عزلة، حتى النهاية هناك نغمات ثلاث فقط من التيمة الأصلية تعزف على الساكس، وهذا كل ما تبقى من موسيقى الفيلم.

كان الموسيقيون الأمريكيون يقومون بإضراب، فاضطررت إلى الذهاب إلى باريس لتسجيل الموسيقى. تحملت بقدر ما أستطيع، لكن بول المسكين لم يكن مسموحًا له بأن يخطو داخل استوديو التسجيل، فلو وصل هذا الخبر إلى نيويورك، فسوف يتم طرده من النقابة على الفور. لقد كانوا يراقبون استوديوهات التسجيل فى لندن وباريس بشكل خاص، وكان بول مرعوبًا، لقد حارب طويلاً، اقترحه علىَّ تونى والتون، وأعجبت بموسيقاه "العاصفة" The Tempest، التى كتبها من أجل باليه سان فرانسيسكو. لقد كان فيلمه الأول، وكان يركب معى السيارة إلى استوديو التسجيل لكنه لا يدخله. وخلال الغداء كنت أراه فى الناحية المقابلة من الشارع، وهو يحدق فينا كأنه رجل يتضور

جوعًا أمام نافذة مخبز. وفى كل ليلة أحضر له شريط كاسيت لعمل اليوم. ولحسن الحظ، كان جورج دولور هو الذى يقود الأوركسترا، وكان يعرف ويحب أعمال بول الكلاسيكية. وليس هناك مؤلف موسيقى وجد قائدًا للأوركسترا بهذا التفانى.

إن ما يجعل عملى دائمًا مثيرًا للاهتمام هو أن كل فيلم يتطلب معالجته الخاصة. كان فى "أمير المدينة" ما يقرب من خمسين دقيقة من الموسيقى، وكان هذا زمنًا كبيرًا بالنسبة لفيلم من أفلامى، وكان فيلم "رحلة اليوم الطويل إلى الليل" بدوره فيلمًا رغبت أن يحقق أبعادًا مأساوية، وكانت المعالجة الموسيقية هى العكس تمامًا. كتب أندريه بريفان نصًا موسيقيًا بسيطًا ومتنافرًا قليلاً للبيانو، استخدم بشكل متفرق وقليل جدًا. وفى نهاية الفيلم، كانت مارى تايرون مخدرة تمامًا، وتتجول فى معرض، وتفتح بيانو قديمًا من النوع القائم بأصابعها المصابة بالروماتيزم تعزف باضطراب وألم مقطوعة موسيقية، تبدو فى البداية كأنها دراسة تقليدية لبيانو، لنكتشف بعد ذلك أنها مقطوعة البيانو التى كتبها بريفان، وكانت تعزف من وقت لآخر وبشكل متقطع خلال الفيلم. أنا لا أعتقد أنه كان هناك أكثر من عشر دقائق من الموسيقى فى فيلم يزيد طوله على ثلاث ساعات.

هناك نصان موسيقيان آخران يستحقان الذكر. ومثل كل شىء فى فيلم "دانييل"، كان النص الموسيقى سهلاً على التفكير فيه، صعبًا على التنفيذ. وفى المرة الوحيدة فى أحد أفلامى، استخدمت موسيقى موجودة بالفعل. كنت أعرف من البداية أننى أريد استخدام أسطوانات بول روبنسون، كان ملائمًا تمامًا للفترة التاريخية، كما كان استخدامها لا يؤذى المشاعر السياسية لأحد حيث إنه فى إحدى حفلات روبنسون الموسيقية فى ولاية نيويورك أصيبت إحدى الشخصيات الرئيسة بتجربة صادمة، لكن أى أغنيات له، وأين مكانها فى الفيلم؟ من خلال التجربة والخطأ صاغ النص الموسيقى نفسه. الأغنية الأولى "ضوئى الصغير هذا" لم تظهر إلا عند منتصف الفيلم، وتكررت عند النهاية عندما عاد دانييل إلى الحياة، وحضر حملة هائلة مضادة للحرب فى

سنترال بارك، لكن هذه المرة، كانت تُعزف وتُغنى بتوزيع جون بايز الأكثر حداثة. أما لجنازة شقيقته، فقد كانت أغنية "هناك رجل يتجول، ويأخذ الأسماء" ناجحة بشكل مدهش. وكان على المونتاج أن يتغير حتى يلائم الأسطوانات الجاهزة حيث إنه لم يكن مسموحًا أن نجرى على الموسيقى تغييرات كبيرة. كان يمكننا مثلاً حذف الكورس، لكن هذا هو كل ما نستطيع. واستخدمت أيضًا أسطوانتين أخريين، بما فى ذلك أغنيته العظيمة "سلّم جيكوب".

ولفيلم "س و ج" الذى يدور فى أغلبه فى الحى الإسبانى من هارلم، وتحدث الذروة فى بورتوريكو، طلبت من روبين بليدز أن يؤلف الموسيقى. كان قد سجل أسطوانة لأغنية كتبها تدعى The Hit، وكانت تلائم تمامًا روح الفيلم ومعناه. هنا كان فيلم عن العنصرية الواعية وغير الواعية التى تتحكم فى الكثير من سلوكنا. يسجل روبين الأغنية من جديد ليلائم الأداء مع حدة الفيلم، ثم بنى نصًا موسيقيًا كاملاً يعتمد على لحن الأغنية.

والمكون الثانى الحيوى فى القوة الصوتية لأى فيلم هو المؤثرات الصوتية. أنا لا أتحدث عن مصادمات ولا متفجرات ملاحم ستالونى أو شوارزينجر. إننى أتحدث عن الاستخدام الذكى للصوت فى "نهاية العالم الآن" Apocalypse Now مثلاً، والذى يحتوى على أكثر استخدام إبداعى ودرامى للمؤثرات الصوتية فى أى فيلم رأيته، يأتى بعده مباشرة "قائمة شيندلر". لم أصنع قط فيلمًا تطلب مثل هذه المؤثرات الصوتية المعقدة، وهذا يعود جزئيًا إلى أن العديد من أفلامى تحتوى قدرًا كبيرًا من الحوار الذى يجبرك على أن تجعل المؤثرات الصوتية أقل ما يمكن.

وبمجرد أن أحدد مناطق وضع الموسيقى مع المؤلف الموسيقى، أعقد جلسة أخرى مع مونتير الصوت وقسمه كله، وإذا أمكن نحاول الوصول إلى مفهوم للمؤثرات الصوتية. أنا لا أعلم ما الذى تمت مناقشته فى هذا الشأن فى فيلم "نهاية العالم الآن"، لكن كان هناك مفهوم واضح: خلق تجربة غير أرضية للصوت، تولد من واقعية أصوات

المعركة. فى فيلم "أمير المدينة" بدأنا ببساطة بالقدر الأكبر الممكن من الصوت، ثم أخذنا فى اختصاره مع تطور الفيلم. فى المشاهد الداخلية لمواقع التصوير الحقيقية، كان هناك دائمًا صوت محيط يدخل إلى موقع التصوير. أضفنا أصواتًا خارجية لهذه المشاهد الداخلية (مدكات الخرسانة، الحافلات، أبواق السيارات) فى بداية الفيلم ثم أخذنا فى تقليلها حتى لعبنا المشاهد الداخلية الأخيرة بأقل صوت خارجى ممكن.

فى بعض الأحيان يحمل أحد الأصوات تأثيرًا دراميًا مرهفًا. فى "سيربيكو" وبينما يسير باتشينو على أطراف أصابعه وهو يخطو قريبًا من باب تاجر مخدرات كان على وشك القبض عليه، كان هناك كلب ينبح فى شقة قريبة. إذا استطاع الكلب أن يسمعه هناك، هل يستطيع تاجر المخدرات ذلك أيضًا؟

شاهدنا الفيلم كله، بكرة بعد أخرى، قدمًا وراء قدم. كان معظم العمل تقنيًا فقط. ولأن معظم العمل – سواء كان داخليًا أو خارجيًا – تم تصويره فى مواقع حقيقية، فقد استخدمنا ميكروفونات فائقة التوجيه، كان مداها بين سبع وخمس عشرة درجة. كان السبب هو أننا أردنا أن نلتقط الحوار بأقل قدر ممكن من أصوات الخلفية. وعندما كنا نصور فى الاستوديو استخدمنا نفس الميكروفونات؛ لأن نوعية الصوت سوف تتغير بشكل كبير إذا استخدمنا ميكروفونات الاستوديو المعتادة. كان هذا سيخلق الكثير من العمل الزائد فيما بعد، فلابد أن نوازن النوعين المختلفين للميكروفونات؛ لذلك فإن قدرًا كبيرًا من المناقشة كان عن إضافة وقع الأقدام، أو صوت شخص يجلس على أريكة، أو صوت صرير مقعد بينما ينهض شخص منه، وما إلى ذلك، أصوات قد فقدت بسبب الميكروفونات فائقة التوجيه. كل هذا الصوت المضاف يجب أن يضاف بأية طريقة استعدادًا للنسخ الأجنبية من الفيلم. سوف يتم دوبلاج الحوار بواسطة الموزعين الأجانب المتعددين، لكن لزامًا علينا وضع كل المؤثرات الخلفية الصوتية والموسيقى.

يقوم مونتير الصوت بتوزيع البكرات على الناس فى قسم الصوت. هذه المجموعة تأخذ البكرات من ١ إلى ٣، وتلك البكرات من ٤ إلى ٦، وهكذا. تتألف كل مجموعة فى

العادة من مونتير، ومساعد مونتير، وصبى تحت التدريب، لكن مونتير الصوت مسئول عن الإشراف الكامل. والمهمة المعتادة لإنجاز الصوت تستغرق من ستة إلى ثمانية أسابيع، وبالطبع فإنه كلما كان الفيلم أكبر، فإنه يحتاج إلى عدد أكبر من الأشخاص، ووقت أكثر.

وحتى إن لم توجد فكرة عامة عن الطريقة الخاصة لاستخدام المؤثرات الصوتية فى الفيلم، فإننى أحب أن تؤكد المؤثرات على القيمة الدرامية للمشهد. فى فيلم "صاحب محل الرهونات"، يزور سول امرأة كان يرفضها باستمرار. إن اليوم هو الذكرى السنوية حين تم شحنه وعائلته فى عربات الماشية لأخذهم إلى المعتقلات. والمرأة تقيم فى مجمع حديث لبنايات تطل على فناء سكك حديدية على البعد. وفى الموقع الحقيقى يمكن للمرء أن يرى فناء السكك الحديدية. وضعنا أصوات تحويلة السكك الحديدية، وأصوات المحركات، وعربات القطار وهى ترتطم بعضها البعض. يفقد الصوت تميزه إذا استمر لفترة من الزمن، وعندما يستخدم خلفية المشهد بصوت خافت جداً، فإنه يكاد ألا يكون مميزاً، لكنه موجود، وأعتقد أنه يضيف إلى المشهد.

فى فيلم "التل"، طلبت من مونتير الصوت أن يشغل أحد المشاهد فى صمت كامل، وعندما قام بتشغيله سمعت طنين ذبابة. قلت له: "أعتقد أننا اتفقنا على أن هذا المشهد صامت"، أجاب: "يا سيدنى إذا كنت تستطيع أن تسمع ذبابة، فإن المكان يكون صامتاً حقاً"، درس طيب.

كان مونتير الصوت فى فيلم "جريمة قتل فى قطار الشرق السريع" يمتاز بإجادته الكاملة لأصوات القطارات. أحضر لى أصواتاً أصلية، ليس فقط لقطار الشرق السريع، ولكن لكل قطار له اسم شهير. عمل على أصوات القطار فقط لمدة ستة أسابيع، وكانت لحظته العظيمة فى أول الفيلم، عندما غادر القطار محطة استانبول. كانت لدينا أصوات البخار، والجرس، والعجلات، بل أضاف أيضاً الصوت الذى لا يكاد يسمع لأضواء القطار الأمامية وهى تضاء. أقسم أن كل المؤثرات كانت أصلية. وعندما

ذهبنا إلى المكساج (عندما توضع كل تراكات الصوت معًا)، كان ينفجر بالتوقع، ولأول مرة سمعت الإنجاز الذى لا يصدق وقام هو به، لكننى سمعت أيضًا النص الموسيقى العظيم لريتشارد رودنى بينيت فى نفس المشهد. عرفت أن أحدهما لا بد أن يختفى، فهما غير متوافقين. استدرت إلى سيمون، كان يعرف، قلت: "يا سيمون، إنه عمل عظيم، لكننا فى النهاية استمعنا إلى قطار يغادر المحطة فى ثلاثة أرباع الزمن". خرج، ولم نره مرة أخرى. إننى أذكر ذلك لكى أوضح كم أن التوازن رقيق بين المؤثرات والموسيقى. وبشكل عام فإننى أفضل إما هذا أو ذاك ليؤدى المهمة. فى بعض الأحيان يؤكد أحدهما على الآخر، وفى أحيان أخرى لا يحدث هذا، كما هو الحال هنا.

لقد طورت المؤثرات الصوتية كليشيهاتها أيضًا عبر السنين. هل هناك مشهد ليل فى الريف بدون صراصير الحقول؟ كلب ينبح على البعد؟ وماذا عن سائق شاحنة فى مشهد متوتر فى المدينة؟ إن التقدم يلغى بعضًا من هذه الكليشيهات تدريجيًا. لم تعد التليفونات فى المكتب ترن، إنها تصدر أصوات الخرير. وحلت الكومبيوترات مكان الآلات الكاتبة، وآلات الفاكس مكان التلغراف. كل شىء يصبح أهدأ وبلا لون. إن آلات التنبيه فى السيارات مفيدة، لكنها مزعجة على الشاشة فى حال وجودها وغيابها.

كل شىء أصبح مبدعًا إذا كان الشخص الذى يؤدى المهمة مبدعًا، وهذا ينطبق أيضًا على شىء يبدو آليًا مثل المؤثرات الصوتية.

الفصل الحادى عشر

المزج الصوتى

الجزء الممل الوحيد فى صناعة الفيلم

وجدت الحياة طريقة قاسية للتوازن بين المتعة والألم، فحتى يمكن أن تعوض رؤية صوفيا لورين كل صباح، كان عقاب المخرج هو المكساج.

المكساج هو وضع كل التراكات الصوتية معًا؛ لصنع تراك الصوت النهائى للفيلم. إنه عمل يمكن تركه للفنيين المتخصصين فى الصوت، لكن لذلك مخاطرة، على سبيل المثال، لقد رأيت بعضهم يرفع من مستوى الصوت فى مشهد هادئ أو لحظة هادئة، ويخفض مستوى الصوت فى مشهد صاخب أو لحظة صاخبة؛ ونتيجة لذلك هو أن كل ظلال الأداء تصبح متساوية إلى درجة البلادة. ولقد قلت مرارًا وتكرارًا إن الفنى يمكن أن يساعد أو يضر.

عادة ما تكون غرفة المكساج واسعة، وفيها شاشة كبيرة، ومقاعد لها تنجيد جيد، وربما أحد الألعاب لتسلى نفسك فى الساعات التى يتم فيها تغيير تراكات الصوت. بعض المخرجين يفضلون لعبة الأسهم، بينما يفضل آخرون ألعابًا أخرى. والغرفة تكاد أن تحتلها طاولة خزانة كبيرة تحتوى على أربع وستين قناة، لكل قناة التراك الصوتى الخاص بها، والعديد من مفاتيح التوازن التى تغير من الصوت الداخل إلى كل قناة، والتى يمكن أن تقلل أو تزيد من الترددات العالية، والمتوسطة، والمنخفضة فى كل تراك.

ومع بعض المعدات الأخرى المضافة يمكن لمفاتيح التوازن أيضًا أن تحذف بعض الترددات. وتنقسم التراكات إلى ثلاثة أقسام: الحوار، والمؤثرات الصوتية، والموسيقى. ونحن عادة لا نضيف الموسيقى حتى ينتهى المكساج فى كل شىء آخر على البكرة. وسوف نبدأ بالحوار.

تبعًا لجودة تسجيل الحوار الأصلى يمكننا أن نصنع من أربعة تراكات إلى اثنى عشر تراكًا للحوار. وإذا كانت هناك شخصيتان فى مشهد تم تصويره فى موقع داخلى، فإن تراك كلٍّ منهما قد يكون مختلفًا تمامًا على سبيل المثال، الشخص الذى يقف بجوار النافذة قد يحتوى تسجيل حواره على الكثير من صوت حركة الشارع أكثر من شخصية موجودة فى منتصف الغرفة. ويجب تقليل الصوت الخارجى على هذا التراك، وفى بعض الأحيان إضافة بعض الصوت الخارجى على تراك الممثل الآخر. ونحن نطلق على ذلك توازن التراكين. وفى اللقطات الخارجية تكون هذه المشكلات أصعب. إن الجزء الخاص بلقطات البطل فى مشهد قد تم تصويره فى وقت مختلف عن الجزء الخاص بالبطلة؛ لذلك فإن حواره سوف يتضمن أصوات زحام المرور، بينما لا توجد مثل هذه الأصوات على تراكها، وإنما أصوات الحمام، والمترو، ويجب تحقيق التوازن بين هذين التراكين.

وحتى فى الاستوديو تكون التراكات مختلفة تمامًا فى خصائص الصوت. كان الجزء الخاص بالبطلة مثلاً تم تصويره فى جانب الديكور الذى يوجد فيه سقف، لكن لم يكن الحال كذلك مع البطل. وسوف يكون التراكان مختلفين بدرجة ملحوظة ويجب تحقيق توازن طبقة الصوت، وليس الصوت الخارجى. وهذا يتم من خلال المفاتيح الدقيقة التى تضبط التراكات، والتى تضيف أو تحذف الترددات من الأكثر انخفاضًا إلى الأكثر ارتفاعًا.

وإذا كانت التراكات لا يمكن إصلاحها، أو توجد فيها كلمة غير واضحة، فإننا نجرى عملية "اللولبة" أو الدوبلاج، يأتى الممثل إلى استوديو التسجيل، ويوضع المشهد

أو جملة الحوار على شريط فيلم على هيئة لولب، يتكرر عرضه كلما انتهى. والممثل يسمع الصوت الأصلى من خلال سماعة أذن، ثم يقول الممثل جملة الحوار فى هدوء الاستوديو، ويحاول تحقيق التزامن الدقيق مع حركة الشفاه وهناك مونتير مسئول عن الدوبلاج يدعى (ADR) اختصار لمصطلح "مسجل الحوار الإضافى" - (المترجم).

إننى بشكل عام أحاول أن أتفادى الدوبلاج، فالعديد من الممثلين لا يستطيعون أبداً استعادة أدائهم؛ لأن هذه العملية شديدة الآلية، لكن هناك ممثلين آخرين بارعين فى الدوبلاج، بل يمكنهم تحسين أدائهم. والممثلون الأوربيون بشكل خاص يجيدون ذلك، ففى فرنسا وإيطاليا يتم التصوير بدون صوت متزامن، ويقومون بدوبلاج الأداء كله فى استوديو صوتى لاحقًا. وأنا أندهش دائمًا من براعة الممثلين فى التلاؤم مع هذه المتطلبات التقنية.

فلنفترض أن لدينا ستة تراكات للحوار. التراك (أ) للبطل، التراك (ب) للبطلة، التراك (ج) لدوبلاج البطل، التراك (د) لدوبلاج البطلة، التراك (هـ) لصوت الخادمة من خارج الكادر، التراك (و) لصوت التليفون. أنا أجلس هناك مع مونتير الحوار، وأعرض نفس المشهد جيئة وذهاباً، وأحياناً نفس الكلمة، نحذف الضجيج، ونضبط نغمة الصوت، ونحقق التوازن. إنه مشهد من أربع دقائق طوله ٣٦٠ قدمًا، قد نقضى ساعتين لضبطه، وربما أكثر، وخلال ذلك قد نعيد العرض من سبع مرات إلى عشرين مرة وأكثر لنجعله أوضح.

ثم نمضى إلى المؤثرات الصوتية. الميكروفونات فائقة التوجيه التى نستخدمها ممتازة للحوار، لكن يجب علينا الآن تقوية كل حفيف للثياب، وكل وقع للأقدام. فى بعض الأحيان نضيف وقع أقدام جديد لأن الأصلى فيه الكثير من ضجيج الخلفية، ولكى نحقق التوازن مع التراكات الأخرى فإن علينا أن نضيف إليها هذا الضجيج، مما يجعل المشهد كله أكثر ضجيجًا، وتلك الأصوات الطبيعية المضافة تسمى Foleys.

ومشاهد العنف سواء كانت مصادمات سيارات أو معارك أو حرائق يمكن أن تستخدم كل التراكات الأربعة والستين على اللوحة، ربما أكثر. ومصادمة بسيطة لسيارة قد تحتوى على اثنى عشر تراكًا للمؤثرات الصوتية زجاج يتكسر، معدن يتمزق، معدن ينطبق، عجلات سيارة على زلط، عجلات سيارة تنفجر (تراكين)، اصطدام (ثلاثة تراكات، أحدها يتأخر بمقدار كادر واحد حتى يظهر نوع من "الصدى")، أبواب السيارة تنفتح فجأة (تراكين)، مؤثر كلى واحد لاصطدام السيارة لكى يقدم الكتلة الرئيسة للصوت الأساسى، وهذا الأخير يتم تسجيله فى صوت منخفض جداً حتى يسمح للأصوات الخاصة الأخرى بالظهور.

وكلٌ من هذه المؤثرات لابد من تحقيق ضبط نغمته الصوتية، وارتفاع أو انخفاض الصوت. وهناك الآن العديد من المؤثرات سابقة التسجيل على أسطوانات مضغوطة رقمية؛ والمفترض فيها أن تختصر الوقت، لكن من الأفضل أن يكون لديك مونتير ممتاز للمؤثرات، لأن المؤثرات على الأسطوانة المضغوطة لا يمكن تغييرها، وبينما يمكن لك تغيير المكان الذى تظهر فيه، فإن من الصعب أن تغير المؤثر ذاته. وعندما أبدأ لأول مرة، يجب إجراء المكساج على بكرة كاملة على مرة واحدة، وإذا حدث خطأ بالقرب من نهاية البكرة، فإن علينا أن نعود إلى البداية ونبدأ العملية كلها مرة أخرى. وقد نجرى البروفات طوال النهار، ثم نجرى المكساج الفعلى على مرة واحدة فى آخر اليوم، لكننا ننهى الفيلم كله فى اثنى عشر أو أربعة عشر يوماً، ومن المعتاد أن يصل المكساج إلى أربعة أسابيع.

وكل تقدم تقنى يجلب معه مشكلات إضافية. فمنذ مجىء نظام دولبى، فإن على الفنيين ضبط المعدات بشكل صحيح وإلا نضطر لإعادة العمل فى البكرة كلها. لقد ظهر هذا النظام بسبب تسجيل الموسيقى، فمن أجل مزيد من التحكم بدأ مهندسو الموسيقى فى استخدام مزيد من الميكروفونات عند التسجيل حتى أن كل آلة قد يكون لها ميكروفونها الخاص فى بعض الأحيان! إن هذا قد يُغنى عن وجود قائد

للأوركسترا؛ لأن ديناميكيات التسجيل يمكن ضبطها فى المكساج، وقد يرفع المهندس من مستوى صوت الوتريات هنا، والناى الصغير هناك، وتوضيح صوت البيانو ليجعله أكثر نفاذاً.

المشكلة الوحيدة مع تسجيل كل ميكروفون على شريط خاص به هى أن ذلك ينتهى إلى ستة عشر، أو اثنين وثلاثين، أو أربعة وستين شريطاً منفصلاً! وكنتيجة لذلك، قد يسمع المرء صوت هسيس عالٍ (يدعى هسيس الشريط)، والمتسبب عن الرؤوس المغناطيسية لكل المسجلات خلال لمسها للشرائط. عندما كان كوسيفتسكى يسجل مع أوركسترا بوسطن السيمفونى كانت هناك أربعة أو خمسة ميكروفونات موضوعة فوق أقسام عامة من الأوركسترا، بالإضافة إلى ميكروفون يلتقط الأوركسترا كله، وتصب كل الميكروفونات فى شريط واحد. لن يكون هنا هسيس للشريط، لكن الآن ومع ستة عشر إلى أربعة وستين ميكرفوناً فمن المؤكد أنه سوف يكون هناك هسيس. وتقنية دولبى تأخذ كل الشرائط وتكتمهم حتى يختفى صوت الهسيس فى الترددات العالية. وفى الأفلام، وبسبب مشكلات تحقيق الضبط بين الموسيقى المسجلة بتقنية دولبى والصوت المسجل بغير هذه التقنية، فإننا مضطرون للبدء فى استخدام دولبى للحوار، حتى لو استخدمنا تراكاً أو تراكين، ثم يجب علينا إضافة دولبى إلى تسجيلات المؤثرات الصوتية. وهكذا فإن تحرك الكلب بأن تحرك ذيله!

عندما أضيف الصوت المجسد تضاعفت التراكات بالضرورة. وعملية الصوت المجسم (الاستريو) تقسم عشرة فى المائة من الصوت بين قناتى سماعة يسرى وسماعة يمنى، وتوجه ٩٠ فى المائة إلى سماعة مركزية، وهذه النسب لمشهد حوار داخلى بسيط. إننا نستطيع أن نوزع الصوت إلى ٣٣ فى المائة لكل سماعة، أو نعطيه كله إلى السماعة اليسرى، ونحركه إلى السماعة المركزية، ثم إلى اليمنى فى مشاهد ذات صوت معقد وضخم (المدرب يتحرك من اليسار إلى اليمين، برغم أنه لا يوجد شىء خطأ فى الصوت، فى فيلم عام ١٩٣٩ "عربة السفر" Stage Coach، عندما يأتى كل

الصوت من سماعة واحدة موضوعة خلف منتصف الشاشة). في فيلم "بعد ظهر يوم لعين" حافظنا على دقة التوجيه حيث يوجد زحام متجمع على يسار المبنى، وزحام آخر على الجانب الأيمن، وكان صوت كل زحام يأتي دائمًا من نفس السماعة.

الآن يتحكم نظام دولبي بالطبع في هذه العملية. وتمت إضافة "الصوت المحيط". لدينا الآن ثلاث سماعات خلف الشاشة، وسماعتان في الجانب الأيسر من قاعة العرض، وسماعتان على الجانب الأيمن. والسر الذي لا يقوله أحد في كل ذلك هو أنك لن تسمع التوازن الصحيح إلا إذا كنت جالسًا في مركز قاعة العرض، لكن على الجانب الأيسر أو الأيمن، فسماعات كل جانب هي التي تسيطر. وفي فيلم تم مكساجه بشكل سيئ، فإن صوت الباب الذي يغلق بشدة سوف يكون بالنسبة للجالسين على الجوانب مدفعًا ينطلق، وفي قاعة عرض تتم صيانة أجهزتها بشكل سيئ يمكنك سماع طنين قادم من السماعات عندما لا يكون هناك صوت قادم منها، وذلك هو صوت المحولات الكهربائية في السماعات، كما يمكنك سماع طقطقة بسبب بعض التراب على الرأس المغناطيسية لمشغل الشرائط. وإذا تلف الجزء الخاص بتوزيع الصوت إلى مختلف السماعات، فسوف يأتي منها خليط غير متزامن من الأصوات؛ ذلك هو التقدم. لقد كان مكساج الصوت يتكلف حوالي خمسة في المائة من الميزانية تحت الخط (ميزانية الإنتاج الفعلي، خارج أجور الكاتب والمخرج والممثلين - المترجم)، لكنه يتكلف الآن عشرة في المائة على الأقل، ويتزايد دائمًا. وسوف نرى ماذا سوف يحدث للتكاليف عندما يستخدم المكساج الرقمي.

يظهر الكثير من هذا النوع لأن الاستوديوهات - في بحثها الدائم عن سوق الشباب من الجمهور - تحاول أن تحاكي جودة الموسيقى المسجلة التي يشتريها الصغار، إنه بحث عقيم وبلا جدوى في اعتقادي. فجمهور الشباب إما أنه يذهب إلى السينما سعيًا إلى نوع من التجربة، أو أن يستمع لأسطوانة سعيًا إلى نوع آخر من التجربة.

المتعة الوحيدة فى المكساج دائمًا تأتى عندما تضاف الموسيقى، فجأة يبدو الجهد الممل مستحقًا لكل التعب. تخيل أنك تجلس فى غرفة المكساج، وأننا نعرض الفيلم قدمًا وراء قدم، والفيلم خمس وسبعون دقيقة على الأقل. لقد أصبح كل ما يتعلق بالفيلم شديد الإملال. ويبدو مشهدى المفضل نوعًا من أكثر المشاهد المملة. لقد أصبح بول نيومان يشبه توم ميكس، وجين فوندا أصبحت زاسو بيتس، أبطال وبطلات الأفلام الناطقة القديمة.

لكن الموسيقى تبدأ فى بث الحياة مرة أخرى فى الفيلم. والتراكات الأربعة والستون الأصلية تم مزجها إلى ستة: الوتريات، وآلات النفخ الخشبية، والنحاسية، والإيقاع (بدون الطبول)، والطبول، وأخيرًا البيانو والسيليست والهارب، لكن توقف! أنا لا أستطيع أن أسمع كلمة "مذنب" عندما يقولها رجل المحلفين الأول، لقد عملنا جاهدين لكى نجعل الكلمة واضحة، وأجرينا الضبط عليها، لكن آلة الأوبوا، ولها العديد من الترددات فى نفس مدى الصوت البشرى قد غطت على صوت الرجل. نحاول أن نرفع مستوى صوت الكلمة، يبدو ذلك مفتعلاً، يجب أن تبدو بنفس الرقة التى كانت عليها. نقل من صوت آلات النفخ الخشبية، لكننا عندئذ نسمع الأوركسترا وقد انخفض صوته تمامًا، ربما استطعنا فقط تخفيض صوت الأوبوا عند تلك الكلمة، وبالطبع فإننا نستطيع، نعود إلى التسجيل الأصلى ذى الاثنين والثلاثين تراكًا، وعند القدم ١٢١ بالضبط، و٦ كادرات من بداية الإشارة الموسيقية نخفض صوت الأوبوا بمقدار ٢ ديسيبيل (وحدة مستوى الصوت)، نضع هذا المكساج مرة أخرى، نسمع كلمة "مذنب" بوضوح. لقد استغرق هذا حوالى أربع ساعات فقط.

الفصل الثانى عشر

النسخة النهائية الأولى

الوليد يخرج إلى النور

مرة واحدة، فى غرفة مظلمة، كم ساعة، كم يومًا قضيتها فى غرفة مظلمة أتفرج على فيلم؟ يجلس هذه المرة إلى جانبى مصحح الألوان The Timer، وهو يعمل لمعامل تكنيكلر، ووظيفته هى تدريج الطبع النهائى للفيلم. وسوف نشرح العملية لاحقًا .

مصححو الألوان مشغولون على الدوام. أتى مصحح الألوان هذا بالطائرة، ووصل إلى مطار كينيدى فى السادسة والنصف صباحًا، نتقابل فى غرفة العرض فى الثامنة والنصف، وسوف يتحدث عن عودته فى الرابعة إلى لوس أنجلس.

سوف يكون أمامه كوب القهوة والكعكة، هؤلاء الناس لا يأكلون البقسماط. أهم أولاد البطة البيضاء! على الطاولة هناك كراسة، وتحت الشاشة يوجد عداد للأقدام. سوف يأخذ ملاحظاته بكرة بعد أخرى مستخدمًا العداد: هذه اللقطة مظلمة أكثر من اللازم، وتلك مضيئة أكثر من اللازم، صفراء أو حمراء أو زرقاء أو خضراء أكثر من اللازم، يوجد تناقض أكثر أو أقل من اللازم، هنا الألوان مشوشة (لون خطأ مع تناقض أو كثافة خطأ)، وهكذا . يتم تحليل كل مشهد، كل لقطة، كل قدم من الفيلم، وتعاد مشاهدته. إننى أندهش دائمًا من الذاكرة السينمائية لمصححى الألوان، فبعد أيام أو أسابيع سوف تجرى مكالمة بيننا، سوف أذكر أن لقطة داستين هوفمان القريبة أمام البقال الكورى لاتزال زرقاء أكثر من اللازم، وسوف يتذكر هو اللقطة وأين كانت

موجودة بالضبط فى البكرة، إن عينه غير عادية، سوف يرى اللون الأصفر القليل الذى يقلل من جودة الصورة فى مشهد كامل، وسوف تكون تلك هى المرة الأولى التى ألاحظ أنا ذلك، لكنه وقد أشار لى إليها، فأنا لا أرى شيئًا غيرها، ويبدأ كل شيء يظهر أصفر.

عملية طباعة الألوان معقدة سوف أحاول أن أشرحها بأفضل ما أستطيع. يحتوى الفيلم السالب الخام الملون على ثلاثة ألوان أولية: الأحمر، والأزرق، والأصفر. وفيما عدا عملية تسمى "التعريف المسبق للضوء" Preflashing، والتى تستخدم نادرًا (تحدثنا عنها سابقًا عن فيلم "العلاقة القاتلة")، فإن المصور لا يفعل شيئًا للفيلم السالب، ويقوم المعمل بتحميضه لحالة معيارية معينة.

وفى طباعة الفيلم الموجب يمكن أن نحقق التنويعات.

بمجرد عودة المصحح إلى كاليفورنيا، فإنه يجلس أمام محلل ألوان كومبيوترى يدعى "هازيلتان" Hazeltine، ويدخل الفيلم السالب فى الآلة ويرى الصورة الموجبة على شاشة تليفزيونية، وحيث إن اللون الإلكترونى مختلف تمامًا عن اللون الكيميائى، فإن حكمه حاسم. ومن خلال إضافة أو تقليل الأصفر أو الأزرق أو الأحمر يمكنه أن ينوع توازن الألوان بلا نهاية. إنه يستطيع أيضًا أن يجعل صورة ما أفتح أو أغمق (نسمى ذلك "كثافة"). لقد توافرت عنده التعليمات بواسطتى و/ أو بواسطة المصور حول ما نريده من الناحية البصرية. وعندما يشعر أنه قد حقق ما تحدثنا حوله بواسطة هذه الآلة، سوف يُدخل ذلك فى شريط كومبيوتر سوف يتحكم فى تصحيح (توقيت) أضواء الطباعة، على سبيل المثال، قد ينتهى إلى أصفر ٣٢، أحمر ٤١، أزرق ٣٧، ويتم نقل الشريط إلى آلة التصحيح، على بكرة من الفيلم الخام الموجب يقوم الشريط بإعطاء المعلومات إلى ضوء أبيض لكى يمر فى ثلاثة مناشير للأصفر والأزرق بالضبط فى التوقيت والكثافة التى أدخلها المصحح على الشريط: ٣٢، ٤١، ٢٧ لذلك يسمى "مؤقتًا" (من الوقت – المترجم). يُنقل الفيلم الخام الموجب مباشرة إلى حوض كيميائى، كما

يحدث فى التصوير الفوتوغرافى، وتظهر النسخة الموجبة التى نسميها نسخة الإجابة answer print.

وبمجرد أن يصبح توازن الألوان صحيحًا تتم صناعة نسخة موجبة وسيطة من نسخة الإجابة، ثم تصنع سالبة وسيطة من هذه الأخيرة، وكل نسخ العرض التى تذهب إلى دور العرض تصنع من هذه النسخة السالبة الوسيطة. وتذهب النسخة السالبة الأصلية إلى خزانة، إنها بالغة القيمة، وفى الحقيقة إنها تكون الناتج الرئيس لقرض البنك الذى قدم التمويل للفيلم.

يمكن لطباعة الألوان أن تشوه أو تعمق إلى حد كبير ما صنعناه عند التصوير الأصلى، وعلى سبيل المثال، لقد شرحت ما كنا نريد أن نصنع بالألوان فى فيلم "دانييل"، فكل ما فى الماضى تم تصويره بالفلاتر لتحويل حياته كطفل مع والديه إلى ظلال ذهبية، دافئة وتجعله يشعر بالحماية. وكل شىء فى حاضره كان أزرق؛ لأنه دفن نفسه مع والديه. ومع تقدم أحداث الفيلم، ويعود دانييل تدريجيًا إلى الحياة، يأخذ وجوده الحاضر مزيدًا من الدفء ومزيدًا من الحياة؛ أى سمة فوتوغرافية طبيعية، ويصبح ماضيه أقل ذهبية عندما يتباعد هو عنه، ويحل الألم والصراع،اللذان أثارهما الماضى فيه. وفى النهاية تصبح ألوان الفيلم طبيعية تمامًا. لقد أصبح لماضى دانييل وحاضره وجودًا واحدًا لقد عاد إلى الحياة.

كان من الضرورى تمامًا أن يحفظ التصحيح النهائى للطباعة المفهوم الأصلى للتصوير، فالكثير مما فعلناه بالكاميرا يمكن أن يلغيه المعمل. وإذا حدث فى مشهد "أزرق" (حاضر دانييل) أن أضيف اللونان الأصفر والأحمر عند الطباعة، فإن الفيلم سوف يصبح "عاديًا". وهو ما يمكن أن يحدث أيضًا للمشاهد "الذهبية" (ماضى دانييل) إذا أضيف اللون الأزرق لها. لم يكن ذلك بمجرد مسألة طابع عاطفى، إن الفلاش باكات عن حياته المبكرة متناثرة فى الفيلم، وتمييزها باللون هو ما سوف يجعل المتفرج يعرف أين هو فى الزمن، ويجب أن يعرف مصحح الألوان بوضوح ماذا كان قصدك؟ وإلا فإنه سوف يقضى على كل أسلوب الفيلم.

إن كل مـا فـعله المصـور، ومـصـمم الإنتـاج، وفـعلتـه أنا لنخلق أسلوبًا بصـريًا يتـأثر بتصـحيح الألوان، وكما يحدث طوال صناعة الفيلم، فالفنى (التقنى) مهم لنجاح الفيلم أو فشله. كان فيلم داونى – من تكنيكلر فى كاليفورنيا – ممتعًا فى العمل معه، فبعد دقيقتين من الحـديث معـه يستطيع أن يتـرجم القصـد إلى تصـحيح لألوان الفـيلم. لا أعتقد أننى أجريت أكثر من ثلاث محاولات مع فيل للحصول على طباعة دقيقة. ومن ناحية أخرى، فقد أخبرنى جون شيلزنجر ذات مرة أنه اضطر لإجراء ثلاث عشرة طبـاعـة لفـيلم "راعى بقـرة منتـصف الليل" Cowboy Midnight قبل أن يحـقق المعـمل طباعة صحيحة.

هناك خطر كبير فى هذا الأمر، فالنسخة الموجبة الأولى يجب طباعتها من النسخة السابقة الأصلية، وفى كل مرة يتم التعامل مع النسخة السالبة هناك مخاطرة تعرضها للتراب والتلف الذى لا يمكن إصلاحه. إن قلبى يقفز إلى حلقى عندما يتم لمس النسخة السابقة، ولابد أن شيلزنجر أصيب بالجنون.

وكلما انتهى فيل من كل نسخة فى كاليفورنيا يرسلها لى، فـأتصل به، وأخبره بملاحظاتى، ومع النسخة الثالثة أعرف أن النسخة التالية سوق تكون الأخيرة.

كيف يمكننى أن أصف لك إحساس الفرجة على النسخة الموجبة الأولى لأول مرة، جمالها، نظافتها! ومن المدهش قدر قذارة نسخة العمل بعد شهور من العمل عليها، لكن النسـخـة الآن جديدة وطازجة. المزج مـوجود الآن فى الفيلم، ومـشـاهد الليل تبـدو مثل الليل: الألوان الحمراء والزرقاء، وعندما تكون الكثافة مضبوطة تظهر الألوان السوداء أيضًا، من علامات الطباعة النظيفة ثراء الألوان السوداء. وكل فيلم يبدو كأنه عمل فائق الجودة عند عرض النسخة الموجبة الأولى للمرة الأولى.

يبقى اختبار واحد أخير. عندما انتهينا من المكساج كان شريط الصوت موجودًا على تراك مـغناطيسى مـثل التراك الذى تراه فى الكاسيت، لكنه أعـرض قليـلاً، ونحن

نطلق عليه بالطبع التراك المغناطيسى. الآن يجب نقله إلى الفيلم، إلى ما نطلق عليه التراك الضوئى، لكى يقترن بالنسخة الموجبة الأولى. يتم تشغيل التراك المغناطيسى فى "عين" كهربية تحول النبضات المغناطيسية على الشريط إلى أنماط بصرية على قطعة من الفيلم الخام السالب، ثم نجمع الفيلم السالب البصرى مع النسخة السالبة البصرية الوسيطة، وبذلك فإن تراك الصوت تتم طباعته على النسخة الموجبة الأولى. وإذا كانت كثافتها ضعيفة يتأثر الصوت، فنأخذ النسخة الموجبة الأولى إلى استوديو الصوت مرة أخرى، ونضع التراك المغناطيسى للمكساج النهائى على قناة، والنسخة الموجبة الأولى - وعليها التراك الضوئى - على قناة ثانية، نشغلهما معًا، ونتحول بينهما جيئة وذهابًا لنتأكد من أن جودة الصوت لم تضِع عند النقل من المغناطيسى إلى البصرى. هناك القليل جدًا مما يضيع، لكن يجب أن يكونا شبه متطابقين.

ليس هناك ما تبقى لنفعله هنا، لقد انتهى الفيلم، وحان الوقت لتسليم الفيلم إلى الاستوديو.

الفصل الثالث عشر

الاستوديو

هل كل ما مضى من أجل هذا؟

أنا لست مضاداً للاستوديو، كما قلت فى بداية هذا الكتاب، فإننى ممتن لأن أحداً أعطانى ملايين الدولارات لكى أصنع فيلماً، لكن بالنسبة لى – وللمخرجين الآخرين على ما أعتقد – فإن هناك توتراً هائلاً فى تسليم الفيلم. ربما كان ذلك راجعاً إلى أنها الخطوة الأولى للفيلم فى طريقه إلى الجمهور، لكن السبب الحقيقى فى اعتقادى هو أن بعد شهور من تحكمى الصارم فى صناعة الفيلم، فإن الفيلم الآن أصبح بين أيدى أناس ليس لى عليهم تأثير كبير.

أنا لا أعلم ما الذى يجعل من فيلم ما ناجحاً، ولا أعتقد أن أحداً يعلم، ليس السبب هو النجوم. لقد كان فيلمى "أمر عائلى" من بطولة داستين هوفمان، وشون كونرى، وماثيو برودريك، لكن الفيلم فشل، كذلك فيلم "عشتار" Ishtar من بطولة هوفمان ووارين بيتى، وفيلم كيفن كوستنر وكلينت إيستوود "عالم مثالى" A Perfect World، لكن إيستوود وحده حقق نجاحاً هائلاً فى فيلم "على خط النار" In the Line of Fire، ولا تنتهى أمثلة عدم استمرار العلاقة بين وجود النجوم وإيرادات شباك التذاكر، ومع ذلك فإن أجور النجوم مستمرة فى الارتفاع، حتى أن أجورهم وحدها يمكن أن تمول صناعة الفيلم كله.

وليس السبب فى نجاح فيلم ما هو نمطه الفيلمى. لقد ظلت أفلام الويسترن مهملة حتى نجح فيلم "الرقص مع الذئاب" Dances with Wolves، لتتبعه سبعة أفلام أخرى، كذلك أفلام البيسبول حتى جاء فيلم "بول ديرهام" Bull Durham، وخلفه سلسلة من هذه النوعية. والآن أصبحت أفلام الشرطة "موضة قديمة"، لكن هذا أيضًا سوف يتغير.

كانت الاستوديوهات فى الثلاثينيات والأربعينيات تتحكم فى التمويل، والإنتاج، والتوزيع، والعرض، وكان لمعظم الاستوديوهات دور العرض الخاصة بها، وكانت تقوم بعرض فيلمين فى نفس البرنامج، وكان البرنامج يتغير مرة أسبوعيًا، وهو ما يعنى أن كل دار عرض تعرض أربعة أفلام كل أسبوع. كانت شركة "إم جى إم" تصنع مائتى فيلم كل عام، وكان باستطاعتها أن تشغل دور عرضها بأفلامها وحدها. ولم تكن هناك طريقة لقياس النجاح المالى لكل فيلم حيث إنه لا يمكنك تحديد عائدات كل فيلم إذا كان الفيلمان يعرضان فى برنامج واحد، ولم يكن ممكنًا تحديد هذه العائدات إلا بعد اختفاء عرض فيلمين معًا. وفى عام ١٩٥٤ حكمت المحكمة العليا على الاستوديوهات بالتخلص من دور عرضها على أساس أن هذه الملكية تتيح للاستوديوهات ممارسة الاحتكار. وبنهاية الخمسينيات وخلال الستينيات، كانت العديد من الاستوديوهات تواجه موقفًا محفوفًا بالمخاطر، ففى أحد الأوقات اضطرت شركة فوكس للقرن العشرين أن تلغى فيلمًا كنت على وشك أن أبدأه لأنه لم يكن لديها المال. كان المفترض أن أبدأ الفيلم فى مارس، لكن فيلم الشركة الذى عرض فى موسم الكريسماس "هاللو دوللى" Hello, Dolly! فشل فى شباك التذاكر. فإلى هذا الحد كان تدفق الأموال فى الشركات السينمائية محددًا. وكان الفيلم الذى تم إلغاؤه هو "اعترافات نات تيرنر" المأخوذ عن كتاب بيل ستايرون.

قامت العديد من الاستوديوهات بمحاربة التليفزيون بقدر ما تستطيع، لكنها أدركت ببطء الإمكانية المالية الهائلة المتاحة لديهم. وباعت بعض الاستوديوهات التى على وشك الإفلاس مكتباتها القديمة من الأفلام إلى شبكات التليفزيون، ثم ظهرت مصادر أخرى للدخل مع تليفزيون الكيبل.

الآن أصبح من الصعب على شركات السينما أن تفقد المال برغم أنها تستطيع التعامل مع الأمر. فقد ظهرت أسواق أخرى مرتبطة بالأفلام تملك الشركات فيها حقوق بيعها، مثل شرائط الفيديو، وتليفزيون الكيبل، والتليفزيون المفتوح، ورحلات الطيران. وبالطبع الحقوق العالمية خارج الولايات المتحدة وكندا، والتى تمثل حوالى ٥٠ فى المائة من العائدات الإجمالية. ولكل بلد حقوق الفيديو الخاصة به لجلب مزيد من العائدات. بالإضافة إلى ذلك، فقد استردت كثير من الاستوديوهات ملكية دور العرض، وبقدر ما أفهم، فإنها تبقى أقل من ٥٠ فى المائة حتى لا تنتهك حكم المحكمة العليا بفصل الاستوديوهات عن ملكية دور العرض، أضف إلى ذلك تجارة مرتبطة بالأفلام، مثل الدمى التى تمثل عالم "حديقة الديناصورات" Jurassic Park على سبيل المثال، ومدن الملاهى المبنية لتحاكى الأفلام الناجحة، وملكية الاستوديوهات لمحطات تليفزيون الكيبل. وصفحات الصحف الاقتصادية تحتشد بالقصص حول الاندماجات بين الاستوديوهات وشبكات التليفزيون. إن كل العائدات الضخمة تعتمد على الأفلام التى تصنعها الاستوديوهات، ويمكن لفيلم فائق النجاح أن يحقق عائدات ثانوية تصل إلى مليار دولار، وهنا تكمن قيمة النجم. ومع كل هذه الإمكانات، فإن من المفهوم أن الاستوديوهات متعطشة لوصول كل فيلم إلى أوسع جمهور ممكن، وليس هناك شىء خطأ فى هذا، غير أن معظم الأفلام لا تستطيع تحقيقه، فهى ليست بالغة الجودة أو بالغة السوء.

وكما يحدث فى أوجه عديدة من الحياة الأمريكية، فإن استطلاع الجمهور واحد من العناصر السائدة فى توزيع الأفلام. عندما يتم تسليم الفيلم إلى الاستوديو، فإن أول شىء يفعلونه هو تنظيم عرض خاص. لقد شاهد الاستوديو الفيلم بالطبع، وقد يقول لك بعض المسئولين التنفيذيين رأيهم، بينما لا يعطيك بعضهم الآخر رأياً قاطعاً، لكن أى حديث عن إجراء تغييرات يتم تأجيله لكى يستوى على نار هادئة إلى ما بعد العرض الخاص.

تُجرى معظم العروض الخاصة بنسخة العمل وموسيقى وشريط صوت مؤقتين، فلكى تحصل على نسخة إيجابية أولى يجب إجراء المونتاج النهائى على كل اللقطات السالبة. وبرغم أن من الممكن إجراء معظم التغييرات حتى بعد مونتاج النيجاتيف، تكون هناك حالة نفسية تمنع ذلك؛ أى إحساس بالانتهاء من الفيلم؛ لذلك فإن هذا العرض الخاص المهم يُجرى بنسخة غير محسنة قد تكون قذرة ومخربشة، وشريط الصوت تم توليفه من أى عدد من الأسطوانات واختيارات من المكتبة الموسيقية للاستوديو، وصوت مسموع بالكاد. وتصر الاستوديوهات على عدم وجود فرق حقيقى من وجهة نظر الجمهور بين إجراء العرض الخاص بهذه الطريقة، وإجرائه بالنسخة الموجبة الأولى. لقد قال لى أحد المسئولين التنفيذيين إنه قد أجرى عرضًا خاصًا لفيلم، بداخله شريط مكتوب عليه بحروف بيضاء على خلفية سوداء: "هنا مشهد ناقص"، وقال إن الجمهور ضحك لكنه استمر بعدها فى الاستمتاع بالفيلم. وأخبرته أنا أننى كنت أود أن يستمر فى حذف هذا المشهد؛ لأن من الواضح أنه لم يكن ضروريًا.

وهكذا، هاأناذا جالس فى غرفة عرض من الدرجة الأولى ذات مقاعد مريحة وصوت وعرض ممتازين. لقد كنت هنا حين عرض التنفيذيون الفيلم للمرة الأولى. وفى العادة فإن العرض الخاص يجرى فى نفس الليلة أو التالية لها. من الحاضرين رئيس الاستوديو، وربما رئيس الشركة كلها، ونائب الرئيس المسئول عن الإنتاج، ومساعده (تكون فى الأغلب امرأة)، ومساعدها (الذى لم أقابله قط من قبل)، ورئيس قسم التوزيع، ومساعده، ورئيس قسم الدعاية، ورئيس قسم التسويق، والشخص الذى سوف يصنع المقدمة الإعلانية، والمنتجون، وشخصان أو ثلاثة لا أعرف ما هى وظيفتهم أبدًا. وبعد قليل من النكات المغتصبة تنخفض أنوار الصالة، وسوف يبدأ العرض فى موعده.

هناك حالة صمت بعد انتهاء العرض، رئيس الاستوديو أو رئيس الشركة كلها يقول شيئًا مهذبًا ومشجعًا. لا يريد أحد أن يبدو مثيرًا للخلاف على الملأ. يسرع أناس التوزيع والتسويق والدعاية بالانصراف. سوف يوصلون آراءهم إلى رئيس الاستوديو

فيما بعد، الباقى منا يذهبون إلى غرفة الاجتماعات. ربما كانت هناك بعض أطباق الشطائر، أو الفاكهة، والمياه المعدنية. يتحدث رئيس الاستوديو أولاً، ثم تنتقل التعليقات حسب تسلسل القيادات، حتى يدلى شخص لم أره من قبل قط برأيه، هناك إجماع ملحوظ حيث إن كل شخص التقط وجهة النظر التى عبر عنها سابقًا رئيس الاستوديو. لم أسمع قط رأيًا يخرج على رأى رئيس الاستوديو.

خذ بالك أننى لا أعتقد أن هذه العملية من انتظار رئيس الاستوديو أن يتكلم، هى عادة قاصرة على شركات الأفلام، أنا لم أحضر من قبل اجتماعًا على مستوى عالٍ فى شركة جنرال موتورز، لكننى أراهن على أن الأمر يجرى بنفس الطريقة هناك.

لكن لا شىء يتقرر بشكل محدد، فالجميع فى انتظار العرض الخاص هذه الليلة أو الليلة التالية. إننى أعتقد أن العروض الخاصة مفيدة لبعض الأفلام، ففى الكوميديا والميلودراما على سبيل المثال، يكون الجمهور جزءًا من الفيلم. إننى أقصد بذلك أنه إذا كان الجمهور لا يضحك فى الكوميديا، ولا يرتعد خوفًا من الميلودراما، فإن هناك خطأ ما فى الفيلم. ففى الكوميديا يكون تغيير توقيت لقطة رد فعل هو السبب فى الفرق بين نجاح نكتة وفشل أخرى لكن فى الدراما الصريحة، أعتقد أننى أعرف أفضل، قد أكون على خطأ، أو أكون ربما متغطرسًا، لكننى أذهب إلى العمل لأحقق فكرة، وإذا كنت على خطأ، فإننى أحتاج إلى خطة إيرفينج تولبيرج لإصلاح هذا الخطأ: إعادة تصوير ما بين ٥ و٥٠ فى المائة من الفيلم بالديكورات والملابس والممثلين وكل ما يلزم. وفى نهاية المطاف، فإن هناك بعض الأفلام كنا فيها جميعًا على خطأ، من الفكرة إلى السيناريو إلى التنفيذ. لقد كنت مخطئًا، والكاتب مخطئًا، والاستوديو مخطئًا لتمويل الفيلم قبل كل شىء، ولا شىء يمكنه إصلاح الأمر.

جاء سائق الليموزين ليأخذنى، وهناك متسع من الوقت قبل بداية العرض الخاص. من المقرر أن يكون فى السابعة، فى ضاحية لم أسمع بها قط. أنا لا أعرف زحام المرور فى كاليفورنيا، لكن الجميع يحذروننى منه، ولأننى لم أجد معاناة قط من هذا الزحام، فإننى أصل دائمًا إلى قاعة العرض قبل ثلاثين دقيقة.

عندما أصل يكون هناك طابور، لقد تم اختيار الناس من مراكز التسوق. سألهم شخص ما إذا كانوا يحبون مشاهدة فيلم من بطولة دون جونسون وريبيكا دى مورناى، ويعطيهم مختصراً موجزاً للحبكة، بينما يحوم فى المكان ممثلو جماعة البحث التى تجرى العرض الخاص.

هناك فى الطابور كل أنواع التوزيع السكان طبقًا للتصنيف المتوقع للفيلم. من المؤكد أن هذا الفيلم سوف يكون "للكبار فقط"، لذلك فإنه ليس هناك فى الطابور من هو أقل من سبعة عشر عامًا. التصنيفات المحددة المختارة هى: رجال من ١٨ إلى ٢٥، نساء من ١٨ إلى ٢٥، رجال من ٢٦-٣٥، رجال ٣٦-٥٠، نساء ٣٦-٥٠، رجال فوق ٥٠، نساء فوق ٥٠، مع مراعاة عدم التعدى على أية أقليات، فهناك بعض الزنوج، واللاتين، ومن الأصول الآسيوية. لم أرَ قط أمريكيين أصليين (هنود حمر - المترجم)؛ فى فيلم "فقدان الحماس" قرر رئيس قسم الإنتاج أن يكون الجمهور كله من المراهقين، لأن النجم كان معبود المراهقين الساحر ريفر فينيكس. وليس مهماً أن القصة كانت عن الثوريين فى الستينيات الذين كانوا هاربين بسبب تفجير أحد المخيمات. لم يكن هناك أى أحد تحت سن الخامسة والعشرين يعلم أن هذا النوع من الناس كان موجوداً، وكان سيناريو ناومى فونر شديد التعقيد، فهو لا يحتوى فقط على علاقة الصبى بوالديه، ولكن أيضًا علاقة والديه بآبائهما وأمهاتهما، لكن كان لدى رئيس الإنتاج نجم مراهق؛ لذلك رأى بحكمته أن يكون الجمهور من المراهقين.

يتحرك الطابور إلى داخل قاعة العرض، كل ثلاثين معًا، يوجههم موظفو جماعة البحث. سوف يكون عدد الجمهور بين أربعمائة وخمسين وخمسمائة. يأتى أشخاص معهم لوحات وأقلام رصاص، لا أعلم تمامًا ماذا يفعلون؟ إنهم يعملون لمنظمة البحث.

لقد أتيت مبكرًا جدًا؛ لذلك أتطلع فى الجمهور وهو يدخل قاعة العرض. وبصرف النظر عن مجموعات العمر فهم جميعًا يبدون مثل أعداء. لو أتوا بسراويل قصيرة، وقمصان صيفية، وأحذية كاوتشوك. وتسريحات الشعر تبدو كما لو أنها مصممة لكى

تحجب الرؤية عن الجالسين خلفهم. تندمج سيدات عجائز مع رجال ضخام الجثة فى الأربعين من العمر تدلت بطونهم المليئة بالبيرة من فوق سراويلهم القصيرة. أدرك أننى متوتر. لقد طلبت من سائق الليموزين قبل أن أصل أن يتجول فى الحى حتى أتعود عليه وأشعر به. المنازل الأنيقة والحدائق النظيفة تبدو كما لو كانت بدون علاقة مع هؤلاء الذين ينتظرون دخول قاعة العرض.

أدخل ردهة قاعة العرض. هناك رائحة الهوت دوج والبطاطا المقلية والفيشار تطغى على المكان. هناك أيضًا أماكن لعرض الحلويات، ووضعت ألعاب الفيديو فى أنحاء المكان، والصبية ذوو الثانية عشر من العمر يلعبون عليها.

أرى المونتير، لقد جاء الليلة الماضية وقام بتشغيل الفيلم مع عامل العرض هذا الصباح. قاما بمراجعة مستويات الصوت وتأكدا أن آلات العرض فى حالة جيدة. يقول لى إن عامل العرض معجب بالفيلم، أشعر أننى أفضل، فعند هذه النقطة، أرحب بكل دعم.

عشرون دقيقة قبل الموعد المخصص لبدء الفيلم، القاعة ممتلئة عن آخرها. تم حجز الصفين الخلفيين لمسئولى الاستوديو، كما تم حجز مقعدين فى وسط القاعة لى برغم أننى أتيت وحدى. أحب أن أجلس فى المنتصف حتى أحس بالجمهور على نحو أفضل.

فى ذلك الوقت، وفى الردهة يكون موظفو الاستوديو الصغار قد بدأوا فى الوصول، مرة أخرى النكات المغتصبة المفتعلة، الطقس الدائم هو أن آخر من يصل قبل ثلاثين ثانية من بداية العرض هو أعلى مسئول تنفيذى يأتى ليشاهد العرض الخاص.

الضجيج فى القاعة هائل، لقد كان الجمهور جالسين هناك منذ عشرين دقيقة. أكلوا، وشربوا، وذهبوا لدورة المياه إنهم متخصصون فى العروض الخاصة، يذهبون

إلى الكثير منها، وبعضهم أتى كمجموعة ويجلسون معًا. عادة ما يتظاهرون بالقوة لأنهم يعلمون أن الناس الذين صنعوا الفيلم موجودون. إنهم يستمتعون بلحظة السلطة تلك. إذا بدا الفيلم جيدًا، فإنهم سوف يهدأون ، لكن إذا كان الأمر غير ذلك، فذنبك على جنبك.

فى السابعة أو بعدها بدقيقة، يظهر شاب حسن المظهر آتيًا من الممر ثم يقف أمام الشاشة، يشكر الجمهور على حضوره. إذا كان ما سوف يعرض هو نسخة عمل، فإنه يحذرهم من التراب والخربشة على الشريط، وغالبًا سوف يتحدث عن أن العمل لايزال تحت الاستكمال، كما يخبرهم أيضًا بأهمية استمارة الاستبيان؛ لأن صناع الفيلم يريدون أن يعرفوا ردود أفعال الجمهور. إن هذا بالطبع يحولهم على الفور إلى نقاد، ويبهجهم، لأنهم يعلمون الآن أن ردود أفعالهم سوف تؤثر على الفيلم النهائى. ينهى كلامه صائحًا: "استمتعوا بالفيلم!"، ثم يقفز إلى الممر. تخفت الإضاءة، ويبدأ الفيلم.

إحدى أهم اللحظات فى أى فيلم هى النهاية. مجموعة البحث مترقبة لكى تحجز الناس قبل اندفاعهم نحو الباب؛ لذلك فإن من المعتاد فى آخر ثلاثين ثانية أن تظهر نوبة اضطراب فى الممر الذى لا يزال مظلمًا، وقد امتلأت أذرع بالاستبيان، وأصابع تمسك بأقلام رصاص صغيرة. يقومون بتوزيع أنفسهم فى أنحاء الممر، الإشارة الموسيقية الأخيرة الموجهة للإثارة العاطفية لدى الجمهور لا تكتمل أبدًا. لقد أعطت مجموعة البحث تعليمات لعامل العرض أن يبدأ فى إنارة الأضواء قبل خمس ثوانٍ من النهاية، ويخفض شريط الصوت، ليصيح شخص من جانب قاعة العرض: "رجاء ابقوا فى مقاعدكم، سوف نسلمكم استبيانًا، سوف نكون ممتنين أن تملأوها"، وأشياء من هذا القبيل.

أكون أول من يصل إلى الممر ويخرج إلى الردهة. المسئولون التنفيذيون متجمعون فى الصف الخلفى. يبدأ الجمهور فى الظهور ببطء، لقد سلموا استمارة الاستبيان. هناك البعض لايزالون فى مقاعدهم، يحاولون بجهد جهيد التعبير عن مشاعرهم.

بعد عشر دقائق تقريباً، لا يزال هناك حوالى عشرون شخصاً باقين. تلك هى "المجموعة المختارة" بعناية مقدماً بواسطة جماعة البحث، وهم – كما يمكنك أن تتخيل – من مجموعات سكانية مختلفة.

قائد المجموعة يطلب منهم الانتقال إلى الصفين الأماميين، يأتى المسئولون التنفيذيون إلى الصف الرابع حتى يمكنهم سماع التعليقات.

قائد المجموعة يشكرهم ويطلب منهم ذكر أسمائهم الأولى، ثم يسألهم كم واحداً منهم يعتقد أن الفيلم "ممتاز"، ثم "جيد جداً"، ثم "جيد"، ثم "مقبول"، ثم "ضعيف"؟ يستجيبون لكل تصنيف برفع أيديهم، ثم تأتى بعد ذلك مناقشة حول ما أعجبهم فى الفيلم وإلى أى حد أعجبهم.

ثم يأتى السؤال الكبير، إنه يقول: "ماذا لم يعجبك فى الفيلم؟". هناك فى بعض الأحيان لحظة صمت غريبة، ثم يقترح أحدهم شيئاً، ثم يتحدث شخص آخر، وسرعان ما تنتابهم حالة هياج الالتهام، والفيلم هو الطعام فى هذا الموقف. هناك عدم اتفاق، وصراع، والشخصيات الأقوى هى التى تسيطر، أما الناس الذين أعجبهم كل ما فى الفيلم فليس لديهم ما يقولون، ويجلسون صامتين.

يستوعب أناس الاستوديو كل تعليق يقال، وفيما بعد فإن العديد من مناقشاتهم سوف تبدأ بعبارة: "فاكر، لقد أثارت المجموعة المختارة هذا الأمر، وكنت أشعر دائماً بأنه يمثل مشكلة"، ولعله هو بالذات قال من قبل إن هذا الأمر غير مهم، لكن الأمر يبدو الآن كما لو أن المجموعة المختارة قد أجمعت على هذا الرأى، إن كل رأى – مهما بدا غريباً وجامحاً – يتم الاهتمام به، وما سوف يتم اقتراحه حول إجراء تعديلات مطلوبة سوف يكون على علاقة مباشرة بما سمعه التنفيذيون خلال مناقشة المجموعة المختارة.

ننتقل إلى مطعم الحى من أجل بعض الطعام والشراب، لكن هناك شيئاً سيئاً لم يكتمل، فى هذه الأمسية لم تأتِ الأرقام بعد، وهى النسبة المئوية من الجمهور التى

صنفت الفيلم "ممتاز" و"جيد جداً". وعلى نفس القدر من الأهمية - إن لم يكن أهم - هى النسبة المئوية التى سوف تنصح الآخرين بشكل مؤكد بمشاهدة الفيلم. إن هذا يعد دليلاً قوياً على أن الفيلم سوف يتلقى دعاية شفوية قوية؛ لأن تلك هى المكون الأساسى لنجاح تجارى لفيلم. إن الأرقام سوف تحدد الكثير: موعد العرض، عدد دور العرض، والأهم هو ميزانية الدعاية. تتكلف الدعاية مبالغ طائلة، سواء الدعاية المطبوعة أو خاصة الدعاية فى التليفزيون. بعد نصف ساعة، سوف تأتى مكالمة لأحد التنفيذيين يعرف منها الأرقام.

فى اليوم التالى يأتى تقرير التفاصيل، مدهش تم ملء كل الاستبيانات بواسطة الجمهور، ثم تم إحصاؤها وتحليلها. وإليك قائمة بما عرفناه من الاستبيانات: ممتاز، جيد جداً، جيد، مقبول، ضعيف، ثم أكيد سأقترحه، من المحتمل أن أقترحه، من المحتمل ألا أقترحه، لن أقترحه، ثم الأداء شخصية بشخصية، بما فى ذلك الأدوار المساعدة، الشخصية التى نالت الإعجاب الأكبر، الشخصية التى نالت كراهية أكثر، ثم تحت "العناصر": الديكور، القصة، الموسيقى، النهاية، الحدث، اللغز، الإيقاع، التشويق، ثم أقسام وصفية: مسل، شخصيات مثيرة للاهتمام، مختلف/ أصيل، تمثيل جيد، شديد البطء، فى بعض المناطق، ثم "تعليقات خاصة": النهاية (لاحظ التكرار)، التشوش، أجزاء بطيئة، ثم (أنا أعلم أن هذا الأمر يبدو بلا نهاية): مشاهد أعجبتنى، مشاهد لم تعجبنى، وكلٌ من هذه التصنيفات يتم تحليلها إلى نسب مئوية: رجال تحت ٣٠، ٣٠ فما فوق، نساء تحت ٣٠، ٣٠ فما فوق، نساء تحت ٣٠، ٣٠ فما فوق، أبيض، غير أبيض، زنجى، من أصل أسبانى، ثم الرقم الإحصائى الأخير المثير: النسبة المئوية عن جيد وعنيف، ممل وسخيف، ليس من نوع الأفلام التى أحبها، شديد السخف والغباء، مشوش، شديد العنف.

وأمام هذا الهجوم تصبح المناقشات سريالية حول ما يجب إصلاحه، أو تغييره، أو تقصيره، أو إعادة صنعه. سألنى أحد المنتجين ذات مرة إذا ما كنت سأحذف كل

المشاهد "التى لم تعجب" وأترك فقط التى "تعجب أكثر". وهناك أيضًا بعض الأوراق التى تحتوى على بعض البذاءات بالمعنى الحرفى للكلمة.

أنا لا أعلم ما هى العلاقة بين الأرقام والنجاح التجارى النهائى لأى فيلم. سألت مرة جو فاريل، ومؤسسته "مجموعة البحث الوطنية" تجرى معظم هذه الاختبارات، إذا لم يكن لديه تحليل لهذه المعلومة المهمة. إن أغلب الاستوديوهات الكبرى تستعين به، لذلك فلابد أن لديه الآن فى ملفه مئات الأفلام. فى الحقيقة إنه يوجد فى بداية تقرير الجمهور الفقرة التالية مطبوعة (وأنا أنقلها لك حرفيًا): "يجب الالتفات إلى أن المعلومات المستقاة من دراسات رد فعل الجمهور ليست بالضرورة تنبؤًا بالنجاح التجارى فى شباك التذاكر أو قوة الفيلم فى السوق ولا يمكن أن تقيس حجم الجمهور المتوقع. وفى الوقت الذى تقدم فيه الدراسة معلومة حول قدرة الفيلم على إرضاء المتفرج المهتم بمشاهدته، يجب ألا تستخدم لقياس حجم الجمهور المتوقع أى أنها لا تستطيع قياس مستوى "أريد أن أشاهده" داخل السوق الواسعة لمشاهدة السينما". إذن ما هى فائدة ذلك كله؟

من الواضح أن الأفلام ليست السلعة الوحيدة التى تخضع لبحث السوق/ الجمهور. لقد أصابت الاستفتاءات واستطلاعات الرأى كل مجالات حياتنا، لكننى لا أستطيع تخيل تقرير يكتبه المسئول إلى رئيس الجمهورية ويقول فيه: "لكنى لا أستطيع إخبارك كيف سيقوم الناس بالتصويت".

وفى السياسة، وأنا متأكد أنه يتم فيها العناية القصوى لأن هناك مخاطرات كثيرة، تقع الأخطاء باستمرار. فى حملة الانتخابات التمهيدية فى عام ٨٩، كانت معظم استطلاعات الرأى خطأ بالنسبة للحزب الديمقراطى. وفى انتخابات انجلترا الأخيرة لم يكن من المفترض أن يفوز حزب المحافظين. وعندما أحاول الجمع بين تكنيك استطلاعات الرأى من هذا النوع، وشىء متقلب مثل ذوق الجماهير - والذى تناشده الأفلام - فإن كل شىء يتداعى حولى.

وربما ساعد بعض الأفلام التغيرات التى تم صنعها بناءً على هذه الدراسات، لكن لا أعرف؛ لأن مستر فاريل لن يقول لى. فى العادة عندما تُجرى بعض التغييرات يتم عمل عرض خاص مرة أخرى، لترتفع الأرقام أو تنخفض أو تظل كما هى. لكننى أتعجب كم فيلمًا تضرر؟، كم فيلمًا أُجريت عليه تغييرات أملتها الدراسات، ليفقد سماته أو خصوصيته التى كان متمتعًا بها، لن نعرف أبدًا.

وأخيرًا، فإنها طريقة مستحيلة للعمل، لماذا الانتظار حتى يتم تصوير الفيلم وإنفاق كل هذا المال؟ لماذا لا نبدأ "باستطلاع رأى" حول السيناريو الذى تقرأه مجموعة مختارة؟ لماذا لا نُجرى تصويتًا على اختيار الممثلين؟ وماذا عن اللقطات اليومية؟ فبعد مشاهدتهم اللقطات اليومية لخمسة أو عشرة أفلام يمكنهم أن يخبرونى أى الالتقاطات أختار، ماذا عن النسخة المونتاجية الأولى؟ آه، بعض الاستوديوهات تجرى بالفعل عرضًا خاصًا لهذه النسخة.

حاولت أن أقيم موقفى، فبعد كل شىء، معظم رؤساء الاستوديوهات ليسوا بلهاء. ربما هناك شىء يمكننى أن أتعلمه من هذه الطريقة الجديدة. فى السنوات القليلة الأخيرة، أجريت عرضًا خاصًا للأفلام التالية، وقمت بناءً على ذلك بعمل تعديلات: "القوة"، "الصباح التالى"، "أمر عائلى"، "غريب بيننا"، "مذنب مثل الخطيئة". لم أكن قبلها أستخدم العروض الخاصة، فيما عدا "شبكة التليفزيون" الذى أجرينا له عرضًا خاصًا لنعرف أمر الضحكات، ضحك الجمهور أحيانًا ولم يضحك أحيانًا أخرى، وفيما عدا اختصارات قليلة جدًا لم نلمس كادرًا واحدًا، وفيما عدا ذلك، لم أقم قط بعرض خاص لأفلامى التى حققت نجاحًا، نقديًا و/ أو تجاريًا. ولكى أكون منصفًا، فلم أقم أيضًا بعروض خاصة للعديد من الأفلام الفاشلة، لكننى لم أستطع قط أن أحل مشكلات فيلم بإجراء تعديلات أملتها العروض الخاصة وبحثًا عن النجاح، فإننى صنعت هذه التعديلات بعد محادثات طويلة مع مسئولى الاستوديو الذين قاموا بالتحليل الدقيق للاستبيانات، ونتائج المجموعة المختارة، وربما لم يكن هناك شىء مفيد للفيلم، أنا لا أعلم.

وفى أغلب الأحوال، فإن التغييرات التى يقترحها الجميع بشأن النهاية. فعندما لا يكون الفيلم على قدر من التأثير فى الجمهور يبحث الجميع عن مشهد أخير مختلف كحل للمشكلة. والسبب هو "علاقة تجاذب قاتلة" Fatal Attraction، لقد قيل لى إن جلين كلوز فى الفيلم الأصلى قتلت نفسها، لكن بعد أن تسبب ذلك فى رد فعل سيئ فى العروض الخاصة، تم تصوير نهاية جديدة حيث أطلقت أن آرشر الرصاص على جلين كلوز، وقفزت نتائج الاختبار، وحقق الفيلم نجاحًا تجاريًا كبيرًا، لكن تغيير النهاية ليس فى معظم الأحوال ضمانًا لإصلاح الفيلم؛ لأن معظم الأفلام ليست جيدة جداً. وبدون الأسواق الإضافية المساعدة، فإن معظم الأفلام سوف تحقق خسارة. النجاح التجارى ليست له علاقة بإذا ما كان الفيلم جيداً أو سيئًا؟ فالأفلام الجيدة تنجح، والأفلام الجيدة تفشل، والأفلام السيئة تكسب، والأفلام السيئة تخسر. الحقيقة إن أحداً لا يستطيع أن يتكهن، فإذا كان المرء يعرف فإنه كان باستطاعته أن يحقق النجاح دائماً، وكان هناك اثنان يمكنهما عمل ذلك، الأول هو والت ديزنى صاحب الموهبة الخارقة، والثانى هو ستيفن سبيلبيرج على ما يبدو، إننى لا أقول ذلك بسخرية، فأنا أعتقد أن سبيلبيرج مخرج بارع، لقد كان "إى تى" .E.T فيلماً ممتازًا، وكذلك "قائمة شيندلر". ولكن برغم أنهما الوحيدان اللذان يعرفان على الدوام ما يمكن أن ينجح، فإن من المثير أنه حتى سبيلبيرج لا يستطيع تلقائيًا أن يصنع ما يريد (ولعل ذلك هو السبب فى أنه قام بتأسيس شركته الخاصة)، كما أن ديزنى عانى من أوقات صعبة عندما جاءت شركة "يو بى إيه" UPA بأسلوب جديد فى التحريك جعله يبدو "موضة قديمة". والنجاح قصير المدى الذى حققه فيلم "جيرالد ماكبوينج بوينج" Gerald McBoing Boing، أو "مستر ماجو" Mr. Magoo، جعل كارتون ديزنى وكأنه عفى عليه الزمن. وكان حل ديزنى هو أن يصنع استعراضًا تليفزيونيًا حتى ينقذ الاستوديو الخاص به.

ما الذى نتحدث عنه حقًا هنا؟ نحن نتحدث عن شكل فنى صنع أفلامًا مثل "آلام جان دارك" The Passion Joan of Arc، و"صفر فى السلوك" Zero for Conduct،

و"الأب الروحى" Godfather الجـزأين الأول والثـانى، و"الشـيخ الأبيض" The White Sheikh، و"ضـوء الشـتـاء" Winter Light، نحن نتـحـدث عن "دودزورث" Dodsworth، و"أفضل سنوات حـيـاتنا" The Best years of Our Lives، و"يوم فى الريف" A Day in the Country، و"إجازة مسيو أولو" Mr. Hulot's Holiday، و"قائمة شيندلر"، و"الجشع" Greed، و"الجنرال" The General، و"أماركورد" Amarcord، و"ثمانية ونصف"، و"الغناء تحت المطر"، و"دامبو"، و"سـارق الدراجـة"، و"عناقـيـد الغـضب"، و"البعض يفـضلونهـا سـاخنة"، و"المواطن كين"، و"التـعـصب"، و"مـدينة مـفـتـوحـة"، و"ران"و "عـدو الشـعب"، و"كازابلانكا"، و"الصقر المالطى"، و"أوجيستو"، و"راشومون"، و"فانى وألكساندر". هل أستـمـر؟ كم فـيلمًـا يمكن أن يضـاف؟ كيف يمكننا التـوفـيق بين هذا الفن وآلة المال الضخمة المطلوبة الآن فى أمريكا حتى لصناعة فيلم صغير؟ أنا لا أدرى.

لا تتوقف الصراعات عند هذه النقطة. لقد صنعت مرة فيلمًا يدعى "التل"، إنه عمل جيد، يحكى قصة مـعسكر سـجن بريطانى خـلال الحرب العـالمية الثانية، لكن المساجين كانوا جنودًا إنجليزًا فروا من الخـدمة، أو تم القـبض عليـهم وهم يبيـعون بضـائع فى السوق السوداء، أو ارتكبوا جرائم أخرى وهم يرتدون الزى العسكرى. والفيلم يدور فى السـجن الموجـود فى صـحـراء شـمـال أفريقـيـا. إنه فيلم قـاسٍ، لا يبتـعد أبدًا عن حـدود المعسكر إلا فى مشـهد واحد سريع فى مقهى، ومشـهد صـغير فى غرفة نوم القائد. ومن الناحية الجسـمـانيـة كان الفيلم أقسى مـا صـنعت من أفلام، وعندمـا انتـهيت منه كنت مجهدًا.

بعد فترة طويلة من محنة صنع هذا الفيلم ذهبت إلى مكتب الموزع لأرى إعلانات يوم الافتتاح، كانت عبارة عن رسم بحجم الإعلان كله لشون كونرى، وهو يفتح فمه على أخره كما لو كان يصرخ فى غضب، وفوق رأسه دائرة لما يفكر فيه، فيها رسم لراقصة هز البطن، لا تسـألنى لماذا؟!، هل كـان غـاضـبًـا من الراقـصـة؟ لكن كـان هناك مـا هو أكثر، فوق قمة الإعلان مكتوب بحروف كبيرة : "فلتـأكلها يا مسـترا". لم أستطع أن

أصدق عينى. حتى لو كان هذا له أية علاقة بالفيلم – وهو ليست له أية علاقة – فإنه كلام فارغ، إنه جنون مطبق.

فى تلك الليلة على العشاء، انفجرت فى البكاء بالمعنى الحرفى للكلمة. سألتنى زوجتى ماذا حدث؟، قلت لها إننى متعب فقط من العراك، لقد ناضلت من أجل السيناريو، ومن أجل الاختيار الصحيح للممثلين، وقاومت حرارة الصحراء، والإجهاد، والقوانين البريطانية الخاصة بالكومبارس. شعرت أننى أشبه مارجريت بوث التى تعاركت معى حول هذا الفيلم ذاته، والآن أنا أحارب هذا الإعلان الأبله.

وهذا هو الجزء الأكبر من صناعة الأفلام: الصراع والنضال. أنا لا أتذكر آخر إعلان جيد رأيته، قد يكون "اصطياد الغواصة أكتوبر الحمراء" The Hunt for Red October منذ حوالى خمس سنوات. من المؤكد أن الإعلانات السينمائية مملة وتافهة مقارنة بالإعلانات الأخرى عن معاجين الأسنان أو الكومبيوترات أو السيارات . والمقدمات الإعلانية التى نراها فى دور العرض، وهى عنصر مهم فى استطلاع رأى الجمهور حول ما يريد أن يراه، هى بدورها تحتشد بنفس القبلات، والانفجارات التى رأيناها الأسبوع الماضى، والإعلانات الموضوعة أمام باب السينما، والمآدب الصحفية والتليفزيونية حيث تتم دعوة مائة شخص لشاى وبسكويت مع النجوم والمخرجين، وفقرات "ما وراء الكواليس" التى تذاع فى التليفزيون، كل ذلك يصيبنى بالملل إلى حد لا يطاق وكمية المال التى تنفق على كل هذا مفزعة، وبالمناسبة فإن كل الإعلانات التليفزيونية، والملصقات، والمطبوعات وحتى اسم الفيلم، كل ذلك تم اختباره مع "دراسات الجمهور"، وبالطبع تم تحليله حسب التوزيع السكانى، ومع ذلك، ومع كل هذه الاختبارات لماذا تأتى أيام الافتتاح ضعيفة بالنسبة لمعظم الأفلام؟ فإذا كان قد تم الإعلان عن كل شىء، وتعريض الفيلم للاختبار، فقد كان ينبغى على الأقل أن يأتى يوم الافتتاح جيداً، قبل أن تنتقل الدعاية للفيلم من فم إلى آخر عبر المعجبين، لكن معظم الأفلام تكون ضعيفة فى شباك التذاكر فى اليوم الأول.

وبالإضافة إلى استطلاعات الرأى التى تحدد توزيع الفيلم، فإن بعض المسئولين التنفيذيين تخلوا عن منطقة أخرى من مسئولياتهم. إن أحد الاستوديوهات التى أعرفها لا يوافق على فيلم إلا إذا كان من بطولة توم كروز أو من يعادله؛ لذلك تأثيران مباشران؛ الأول هو أن أجور النجوم وصلت إلى عنان السماء، ولأن النجوم الكبار يحصلون على عشرة ملايين أو اثنى عشر مليونًا من الدولارات، فقد ارتفعت بنفس النسبة أجور الممثلين المساعدين. ومليونان أو ثلاثة ملايين دولار لم تعد غريبة الآن لممثل كان يحصل فى الفيلم على ٧٥٠ ألف دولار. وتزايد متوسط الفيلم الواحد إلى ٢٥ مليونًا، ويستمر فى الارتفاع. أما التأثير الثانى فهو أن الوكالات التى تمثل النجوم اكتسبت سلطة متزايدة، والنتيجة هى أن وكلاء النجوم هم الذين يصنعون الباقات التى تتضمن النجم المشترك أو النجمة مع البطل أو البطلة، والمخرج، والجميع ينتمون بالطبع إلى نفس الوكالة. ليس هذا جديداً فمنذ سنوات عديدة، كانت شركة إم سى إيه (MCA) قبل امتلاكها لشركة أفلام يونيفرسال هى أقوى وكالة فنانين فى صناعة السينما، وكان من بين عملائها مارلون براندو ومونتجمرى كليفت، وعندما تم طلبهما لبطولة فيلم "الأسود الصغار" The Young Lion، دفعت وكالة إم سى إيه بعميلها دين مارتين ليشارك فى البطولة، وبرغم أنه كان يتمتع باسم شهير، فإنه لم يكن ممثلاً قديراً كالبطلين الآخرين، لكن إذا أخذت واحدًا عليك أن تأخذ الجميع.

وبكل الإنصاف يجب أن أذكر أن شركة أخرى تأخذ قرارها بالموافقة على فيلم على أساس السيناريو والميزانية، ثم يحصلون على أفضل النجوم حسب استطاعتهم. وبشكل عام، فإنهم أكثر نجاحًا من الشركة التى تعتمد على النجوم وحدهم.

والقرار على الإذعان لوجود النجوم له ما يبرره؛ لأن وجودهم يضيف الكثير إلى قيمة الأسواق الإضافية التى ذكرناها سابقًا، ولكن من الناحية الأخرى فإن زيادة تكاليف الفيلم تكون ضخمة عندما تتضمن نجمًا، وليس فقط بسبب الأجر. إن ممثلاً جيداً ومشهوراً عملت معه، لكن أفلامه لم تكن فائقة النجاح، طلب وتلقى مصروفات

نثرية أضافت ٣٢٠ ألف دولار إلى الميزانية، وحصل عليها. تلك كمية كبيرة من المال لن يظهر أثرها على جودة الفيلم على الشاشة، وكان على الفيلم أن يحصل على مليون و٢٠٠ ألف دولار زيادة في شباك التذاكر لتسديد هذه المصروفات، فهذه الإيرادات سوف تنقسم كالآتي: يحتفظ الاستوديو بمبلغ ٦٠٠ ألف دولار، ويحصل أصحاب دور العرض على ٦٠٠ ألف الباقية، ولأن المطبوعات والإعلانات باهظة التكاليف الآن، فإنها تتكلف مبالغ مثل تلك التي يتكلفها الفيلم؛ لذلك فإن ٦٠٠ ألف الخاصة بالاستوديو سوف تنقسم إلى نصفين، وهذا ما يتم دفعه لسيارات النجم، والسكرتارية، والطباخ، والحافلة، والماكياج، والشعر، واللبيس. وبالنسبة للنجوم الكبار يمكن أن تزيد المصروفات النثرية إلى ضعفين أو ثلاثة مثل هذا المبلغ. لقد أعطت شيرى لانسينج إلى كلٍّ من نجم، ومخرج، ومنتج فيلم "الشركة" The Firm سيارة مرسيدس عندما نجح الفيلم نجاحًا كبيرًا، وكان السبب الذى قالته إنهم جميعًا "عملوا عملاً شاقًا". أنا متأكد أنهم فعلوا ذلك، لكن من المفترض أن أجر توم كروز كان ١٢ مليون دولار، وأجر سيدنى بولاك كان ٥ أو ٦ ملايين دولار، ولا أعلم ما حصل عليه المنتج، لكن المؤكد أن الجميع كانت أجورهم ممتازة. إننى إذا كنت من حاملى أسهم الشركة، فلابد أننى كنت سأغضب من الجزء الذى فقدته من حصة أرباحى. إننى أذكر هذا كله لأن رؤساء الشركات يعيشون حياة راضية تمامًا، وأجورهم تتراوح بين ١,٥ مليون إلى ثلاثة ملايين دولار كل عام، بالإضافة إلى أرباح الأسهم، ومصروفات نثرية من الدرجة الأولى: طائرة نفاثة خاصة بالشركة، وأجنحة فاخرة فى الفنادق عند الضرورة، وطائرة كونكورد إلى أوربا عندما لا تكون طائرة الشركة النفاثة متاحة، وسيارات فخمة، وكل ذلك البهاء الذى نقرأ عنه فى صحافة النميمة. وإذا كان قرار رؤساء هذه الشركات بالموافقة على إنتاج فيلم يعتمد منذ البداية على إذا ما كان هناك نجم كبير يريد أن يصنعه، وعندما يكتمل الفيلم فإن القرارات بشأن التعديلات والتوزيع والدعاية تقوم بها مجموعات بحثية، فما الذى إذن يكون هؤلاء المسئولون التنفيذيون مسئولين عنه بالفعل؟ لقد قام آخرون باتخاذ القرارات الأكثر أهمية.

وعلاوة على ذلك، وبقدر علمى، ليس هناك رئيس استوديو مات فقيراً، لكن هناك عدداً كبيراً ورهيبًا من الكتاب، والممثلين، والمخرجين ماتوا فقراء، ومن بينهما دى دابليو جريفيث.

وبسبب حقوق الأسواق والبضائع الإضافية والمساعدة وتأجير الفيلم على مدار الساعة فى التليفزيون، فإن الأفلام أصبحت الآن جزءًا من آلة المعلومات السريعة، وهى من الأصول العالمية الأساسية لأمريكا. الأفلام هى إحدى السلع الأهم فى حصد أرباح من الخارج، ولها تأثير إيجابى على ميزان مدفوعاتنا. إنها الآن جزء من بناء الاقتصاد العالمى.

والمرجو أن يكون الطلب المتزايد على الأفلام مفيداً للإنتاج المستقل، وتوجه الأفلام إلى جمهور أصغر لكنه مربح أيضًا. ويبدو إنتاج السينما البريطانية أنه قد عاد إلى الحياة بعد فترة من التوقف شبه الكامل، فأفلام مثل "غسالتى الجميلة"، و"قدمى اليسرى"، و"باسم الأب"، و"هواردز إند"، و"بقايا اليوم"، و"هنرى الخامس" قد حصدت جميعًا إيرادات ممتازة بالنسبة للتكاليف، علاوة على أنها أفلام جيدة. وشركات ميراماكس، وفاين لاين، وسافوى، وجراميرسى، هى شركات توزيع جديدة تحاول أن تؤسس نفسها بتمويل أفلام جيدة وامتلاك حقوق توزيعها، وكانت ناجحة فى ذلك تمامًا حتى إن الاستوديوهات الكبرى بدورها دخلت فى سباق صنع أرباح من أفلام جيدة، لقد كان "بقايا اليوم" من شركة كولومبيا، و"قائمة شيندلر" من يونيفرسال، و"فيلادلفيا" من تراى ستار، و"ست درجات من الانفصال" من إم جى إم، و"باسم الأب" من توزيع يونيفرسال، و"عصر البراءة" من تمويل وتوزيع شركة كولومبيا.

ومن المفترض أن تكون هذه النزعات سببًا فى شعورى بالتفاؤل، لكنها ليست كذلك بالفعل. لقد رأيت هذه "الموضات" من قبل، فمع القليل من النجاح، تميل الشركات الصغيرة إلى التوسع، وهو ما يعنى أنها تريد عرض أفلامها فى عدد أكبر من دور العرض وهو ما يعنى أنها مضطرة للذهاب إلى الشركات الكبرى. لقد دخلت

ميراماكس بالفعل فى اتفاق مع بوينا فيستا التى تملكها شركة ديزنى. ومع تزايد حجم الشركة فإن نفقات توزيعها تزداد، وعند تلك النقطة، فهل لاتزال لديها فرصة مع فيلم "وداعًا عشيقتى" Farewell, My Concubine ؟ أمل ذلك، لكن تاريخ الشركات المستقلة ليس مشجعًا. فمنذ سنوات قليلة مضت، حاولت شركات مثل دى دى إل (دينو دى لورينتيس)، وفيسترون، ولوريمار، وكورسير، وكارولكو، وكانون أن تؤسس نفسها كشركات مستقلة فى مجال التمويل و/ أو التوزيع، لكنها اجتمعت جميعًا أو ذابت فى الشركات الكبرى.

إن الحاجة إلى مزيد من الأفلام للعرض فى تليفزيون الكيبل تبدو كأنها تقدم مزيدًا من الفرص والإنتاج والمجال لمواهب جديدة. وما حدث فى تآكل سلطة شبكات التليفزيون – مثل إيه بى سى، وسى بى إس، وإن بى سى – والذى حدث بواسطة شركات الكيبل الجديدة، لم يقم بتحسين جودة البرامج فى التليفزيون. وبرغم بعض العروض المميزة على قنوات إتش بى أو، أو تيرنر، فإن النوعية السائدة فى تليفزيون الكيبل والتليفزيون المفتوح تزداد انحدارًا، أما بالنسبة للقنوات الثقافية، فإن معظمها مهتم ببرامج عالم الحيوان. كان شعار شركة إم جى إم الشهير بالأسد الذى يزأر يحمل عبارة "الفن من أجل الفن"، لكن المفارقة فى هذا أصبحت مضاعفة. المفارقة الأولى هى أن الفن يجب أن يصنع المال، والثانية هى أن الفن يجب أن يرضى المجموعات البحثية.

لقد أصبحت الأفلام جزءًا حيويًا مهمًا فى إمبراطوريات المال الضخمة، ويبدو أن هذه النزعة سوف تستمر فى التزايد. إذن ما الذى يدفع "ذا نيويورك تايمز" أن تنشر قائمة كل ثلاثاء بأكثر عشرة أفلام من ناحية الإيرادات؟ وتتنافس صحف أخرى فتنشر نفس المعلومات قبلها بيوم؟ لماذا يعقد مهرجان "كان" فى مايو؟، وهو الذى لا يشبه إلا معرضًا ضخمًا للمبيعات، ويثير تغطية عالمية لحفل بربع مليون دولار من أجل شوازينجر أو ستالونى؟ لماذا يجب علىّ أن أقضى – حرفيًا – عامًا فى الترحال

لأحضر مهرجانًا كل شهر، بدءًا من دلهى فى يناير، وانتهاءً فى هافانا فى ديسمبر؟ المسـألة لا تكمن فى الإيرادات فـقط. إن الاندمـاجـات التى تحـدث فى الشـركـات السينمائية، ودخول الشركات الإلكترونية فيها، أصبحت تمثل إمبراطوريات مالية أكبر من مجرد فيلم يحصد مائة مليون دولار من الإيرادات. إننى أعتقد أن ذلك بسبب أن الأفلام هى الشكل الفنى الوحيد الذى يستخدمه الناس لتسجيل شىء هو حرفيًا أكبر من الحياة. إن الأسطوانات لا تفعل ذلك، ولا الكتب، ولا أى شكل فنى يطرأ على ذهنى.

وفى النهاية فإن الأفلام فن. أنا أؤمن بأن الأفلام الأكثر حصداً للإيرادات لم تكن تجذب الاهتمام بدون أعمال مارسيل كارنيه، وكينج فيدور، وفيديريكو فيللينى، ولوى بونويل، وفريد زينيمان، وبيلى وايلدر، وكارل دراييير، وجان لوك جودار، وروبرت آلتمان، وديفيد لين، وجورج كيوكر، ووليام ويلمان، وبريستون ستيرجس، وياسوجيرو أوزو، وكارول ريد، وجون هيوستون، وساتياجيت راى، وأورسون ويلز، وجان رينوار، وروبيرتو روسيللينى، وجون فورد، ووليام وايلر، وفيتوريو دى سيكا، ومارتين سكورسيزى، وإنجمار بيرجمان، وأكيرا كيروساوا، وفرانسيس فورد كوبولا، وإيليا كازان، ومايكلانجلو أنطونيونى، وجان فيجو، وفرانك كابرا، وبيرناردو بيرتولوتشى، وإيرنست لوبيتش، وباستر كيتون، وستيفن سبيلبيرج، وعديدين آخرين. هؤلاء هم الناس الذين جعلوا الأفلام شكلاً فنيًا، وهم الذين قادوا السينما فى مسارين. ففى الوقت الذى يحقق "عودة باتمان" Batman Returns أربعين مليون دولار فى الافتتاح، فإن فيلمًا مثل "حياتى ككلب" My Life as a Dog يعرض فى قاعة صغيرة، ويبعث الضحكات والدموع فى جمهور من ٤٢٠ متفرجًا. إن كمية الاهتمام بالسينما ذات علاقة مباشرة بالأفلام الجيدة، إن الأفلام ذات القيمة الفنية هى التى تخلق هذا الاهتمام، حتى لو لم تكن من الأفلام العشرة الأولى فى شباك التذاكر.

إن عملى ومسئوليتى هى أن أهتم بكل كادر فى كل فيلم أصنعه، وأنا أعلم أنه فى جميع أنحاء العالم يوجد شباب يقترضون من أقاربهم، ويدخرون من مصروفهم، لكى

يشتروا أول كاميرا لهم، ويصنعون أول أفلامهم كطلبة، والبعض منهم يحلم أن يصبح مشهوراً ويكسب ثروة، لكن عدداً قليلاً منهم هم الذين يحلمون باكتشاف ما هو مهم بالنسبة لهم، وأن يقولوا لأنفسهم وللآخرين الذين ينصتون إليهم: "أنا أهتم". إن عدداً قليلاً منهم هم الذين يريدون أن يصنعوا أفلاماً جيدة.

قائمة بالأفلام التى أخرجها سيدنى لوميت

١٢ رجلاً غاضبًا	12 Angry Men (1957)
مجنون المسرح	Stage Struck (1958)
ذلك النوع من النساء	That Kind of Woman (1959)
النوع الهارب	The Fugitive Kind (1960)
مشهد من الجسر	A View from the Bridge (1961)
رحلة اليوم الطويل إلى الليل	Long Day's Journey Into Night (1962)
الشعور بالأمان	Fail-Safe (1964)
صاحب محل الرهونات	The Pawnbroker (1965)
التل	The Hill (1965)
الفرقة	The Group (1966)
العلاقة القاتلة	The Deadly Affair (1967)
وداعًا أيها الرجل الشجاع	Bye Bye Braverman (1968)
النورس	The Seagull (1968)
الموعد	The Appointment (1968)

King: A FilmRecord...Mont gomery to Memphis (1968) (With Joseph L. Mankiewicz)	كينج: سجل سينمائى (مع جوزيف إل مانكفيتش)
The Last of the Mobile Hotshots (1970)	آخر المهمين المتنقلين
The Anderson Tapes (1971)	شرائط أندرسون
Child's Play (1972)	لعبة طفل
The Offense (1973)	الإساءة
Serpico (1974)	سيربيكو
Lovin' Molly (1974)	حب موللى
Murder on the Orient Express (1974)	جريمة قتل فى قطار الشرق السريع
Dog Day Afternoon (1975)	بعد ظهر يوم لعين
Network (1976)	شبكة التليفزيون
Equus (1977)	الحصان
The Wiz (1978)	العرّاف
Just Tell Me What You Want (1980)	قل لى فقط ما تريده
Prince of the City (1981)	أمير المدينة
Deathtrap (1982)	مصيدة الموت
The Verdict (1982)	الحكم
Daniel (1983)	دانييل

Garbo Talks (1984)	جاربو تتحدث
Power (1985)	القوة
The Morning After (1986)	الصباح التالى
Running on Empty (1988)	فقدان الحماس
Family Business (1989)	أمر عائلى
Q & A (1990)	س و ج
A Stranger Among Us(1992)	غريب بيننا
Guilty as Sin (1993)	مذنب مثل الخطيئة
Night Falls on Manhattan (1997)	ليلة سقوط فى مانهاتن
Critical Care (1997)	رعاية حرجة
Gloria (1999)	جلوريا
Strip Search (2004)	البحث قطعة قطعة
Find Me Guilty (2006)	وجدنى مذنبًا
Before the Devil Knows You're Dead (2007)	قبل أن يعرف الشيطان تموت

المؤلف فى سطور:

سيدنى لوميت (١٩٢٤-٢٠١١)، من أهم المخرجين فى أمريكا والعالم، وأفلامه بوصفه مخرجًا ومنتجًا وكاتب سيناريو تزيد على الخمسين فيلمًا. ترشح لجائزة الأوسكار لأفضل مخرج سبع مرات، وفاز بجائزة تكريمية عن مجمل أعماله فى عام ٢٠٠٥، كما ترشحت بعض أفلامه للعديد من جوائز الأوسكار، من أهمها فيلم "شبكة التليفزيون" الذى فاز بأربع جوائز لعشرة ترشيحات.

وهو من أغزر المخرجين صناعة للأفلام حيث صنع ما يقارب من فيلم كل عام منذ بدايته كمخرج فى عام ١٩٥٧ بفيلم "١٢ رجلاً غاضبًا"، وهو مشهور بأنه يجيد إدارة الممثلين، والميل إلى النزعة الواقعية الاجتماعية فى معظم أعماله، برغم أنه تناول مختلف الأنماط الفيلمية.

وهو يجمع بين الفن والحرفة، ففى الوقت الذى يجيد صناعة الأفلام بشكل تقنى وأسلوب رفيع، فإن اهتماماته الإنسانية العميقة تجعل أفلامه متفردة فى أبعادها الفنية الخاصة بها حيث يمثل كل فيلم بالنسبة له رحلة جديدة ورؤية طازجة فى أعماق النفس البشرية.

فى القلب من أعماله توجد دائمًا مشكلة إنسانية أو اجتماعية، سواء كانت مأخوذة من أحداث حقيقية أو مقتبسة عن أعمال روائية أو مسرحية، وبرغم الأسلوبية الفائقة فى بعض هذه الأفلام، فإنه يجعل الأسلوب دائمًا فى خدمة الفكرة الجوهرية فى كل فيلم من أفلامه.

المترجم فى سطور:

أحمد يوسف

دبلوم الدراسات العليا من المعهد العالى للنقد الفنى بأكاديمية الفنون عام ١٩٧٥، عضو جمعية نقاد السينما المصريين، والناقد السينمائى لجريدة "العربى" القاهرية. له العديد من الدراسات والمقالات فى السينما والنقد السينمائى والتى ظهرت فى مطبوعات ودوريات مختلفة مثل "الفن السابع" و"اليسار" و"سطور" و"أخبار الأدب".

من ترجماته: "تاريخ للسينما الروائية" من تأليف ديفيد كوك، والصادر عام ١٩٩٩ عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، كما صدرت له ترجمات عن المركز القومى للترجمة منها "فكرة الإخراج السينمائى" و"الفيلموسوفى" و"فن التمثيل السينمائى"، وتحت الطبع حاليًا كتاب "أوكسفورد لتاريخ السينما فى العالم"، بالإضافة إلى العديد من الترجمات السينمائية قيد الترجمة حاليًا.

من مؤلفاته: "نجوم وشهب فى السينما المصرية"، "فريد شوقى الفنان والإنسان"، "نادية لطفى- نجومية بلا أقنعة"، "عطيات الأبنودى- وصف مصر"، "محمد خان - ذاكرة سينمائية تتحدى النسيان".

التصحيح اللغوي : معتز العجمى
الإشراف الفنى : حسن كامل